

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

VIII. POEMAS CIRCUNSTANCIALES Y DE COMPROMISO.

TAMBIEN rindió tributo Arolas al poema de circunstancias . Amarrado al duro banco no de una galera turquesa, sino de la redacción - de un periódico, estuvo obligado a honrar con su generosa lira a cuanto personaje, efeméride o evento - nacional, local e, incluso, de más allá de las fronteras - creyera oportuno destacar en el Diario Mercantil . Máxime, cuando era el poeta por antonomasia de Valencia. Y su lira fácil tembló optimista y laudatoria para felicitar a la reina Isabel en sus días, para cantar las victorias liberales sobre el ejército carlista, para anunciar a la ciudad del Turia la llegada de María Cristina ... Y, en otro plano, para ensalzar las dotes de una tiple o las habilidades de un pintor. O bien, pulsarla en tono elegíaco tras la muerte de una "tierna niña" o de un "joven y virtuoso presbítero". Sin olvidar las odas de centenario o de cualquier otra circunstancia (1). En la prensa decimonónica no podían faltar los versos de compromiso - como tampoco hoy faltan, en pedestre prosa, los artículos con idéntico fin de los grandes rotativos - y Arolas era el encargado de componerlos para su periódico valenciano.

Ni que decir tiene que su valor literario es nulo y que, al prestarles atención aquí, lo hago movido de la pretensión de ofrecer un panorama lo más completo posible de su obra. Aparte su interés como expresión de una subliteratura muy de época que alude, en este caso, a situaciones históricas en ocasiones, tratadas siempre con una candorosa puerilidad.

En ese sentido, los poemas más interesantes son los dedicados a las personas reales y a los sucesos bélicos. Ambos son, en realidad, dos aspectos complementarios, cuyo denominador común es la defensa del trono de Isabel II frente a la facción "legitimista" de don Carlos. Ya se ha hecho referencia en el capítulo I de esta Tesis a la intención -

de los redactores del Diario Mercantil al sacarlo a la luz pública en 1834. En la declaración de principios del "prospecto", tomaban partido por los derechos de la Reina-niña y de la Reina Gobernadora, a quien iba dedicado el periódico. Nada extraño, por otra parte, dado el espíritu romántico que alentaba en los fundadores. Y ya se ha repetido más de una vez la semejanza que el liberalismo en política tiene con el romanticismo en el arte, al menos en lo que a España se refiere.

En esos parámetros cabe situar estos poemas circunstanciales de Juan Arolas: de un lado, el compromiso profesional; de otro, el ideológico, con ser en él un sentimiento más que el resultado de un razonamiento.

En total, he podido contabilizar hasta 23 odas dedicadas a esos dos temas, lo que supone alrededor del 65 % del conjunto de sus composiciones de tema forzado, ya que entre odas y elegías de asunto vario no superó el número de 12, según se puede comprobar en la lista nominal y cronológica que figura en el capítulo II de este estudio. Cabe, pues, dedicar una atención por separado a cada uno de estos subconjuntos.

I. La minoría de edad de Isabel II en los versos de Arolas.-

A su vez, en este apartado cabría una subdivisión. Por una parte, los poemas que tienen cierta significación para el historiador por su referencia a momentos de la vida política y militar de la era isabelina. Por lo que a Arolas concierne, expresan siempre un estado de ánimo del poeta, motivado por el hecho sobre el que versifica. Son, por consiguiente, los que más nos ilustran sobre las opiniones del poeta periodista respecto a la situación por la que pasaba el país, aun teniendo en cuenta que su punto de vista personal estaría mediatisado por la posición moderada que defendía el diario para el que escribía.

Otro grupo está constituido por los poemas del más puro compromiso, aquéllos que cada año dedicara a la Reina por su santo o por su cumpleaños. Ramillete de flores ... de papel de periódico. Un estudio sobre la vulgaridad en la poesía tendría que considerarlos forzosamente.

De aquéllas, la primora de la que se tiene noticia (2) es la "Oda con motivo de la Amnistía concedida por Doña María Cristina". Su interés está en función de la circunstancia cantada, de tanta trascendencia para el futuro político y literario del país, ya que, como es bien sabido, con los amnistiados de 1832 se dio entrada a los emigra-

dos liberales más activos, entre los que se encontraban quienes también serían los pioneros del Romanticismo.

Una oda que apareció en el primer número del Diario Mercantil, sin autor, tiene todas las trazas de ser de Arolas, como he supuesto, y creo que convincentemente, en el Apéndice II. Se titula " Oda a Isabel II ". Con ella empieza la serie de las dedicadas a la hija de Fernando VII, por quien debió de sentir una simpatía especial. Para Arolas, el ser niña, reina en peligro e hija de mujer tan valerosa como María Cristina, y simbolizar el liberalismo del que participaba cordialmente, eran motivos más que suficientes para que le ofreciera sus versos en cuantas ocasiones encontró oportunas. Aquí aparece ya la serie de motivos frecuente en este tipo de poemas: Dios, la oposición contra los carlistas y el anhelo de paz, presidida por la reina:

Y tú, cuando cansado
De infausta rebelión que el suelo agita
Con discordia civil, con sólo el coño
De la divina frente amenazares,
Darás la paz querida
A la tierra en su gloria adormecida. (3)

Más importante, si no en calidad, por el alcance del acontecimiento que la justifica, es " Viva Isabel II y la Constitución, jurada en Valencia el día 9 de julio de 1837 ". Su entusiasmo por el " código inmortal " y su admiración por la Reina Gobernadora son el polo opuesto de sus sentimientos contra la facción carlista, como se pone de manifiesto en esta estrofa:

Un ángel más hermoso que las risas
Del labio virginal, más lisonjero
Que fiel suspiro de amor primero,
La libertad nos dio:
Por nosotros pelea el alto cielo
Y por el bando vil del fanatismo
Sólo luchan las furias del abismo
Que el déspota invocó. (4)

No hay duda de que esa exaltada actitud, por muy huera y superficial que sea, sitúa a Arolas entre los simpatizantes del liberalismo progresista, aunque se trate más de un compromiso de opinión que de partido. Si se recuerda que por esas fechas justamente compuso La Sífida del Acueducto, verdadero panfleto progresista, según se ha podido comprobar en el capítulo IV, este poema hay que situarlo en el momento de mayor fervor revolucionario de Arolas. Sin embargo, la concepción que de la revolución tiene el poeta es muy pobre, simplista. Enterize

hasta la fragilidad, para él no hay más que dos posiciones: los que están con el gobierno de María Cristina y los que están contra él. ¡Qué diferencia entre este chauvinismo y el sentido dramáticamente crítico que Larra tenía de la situación! Apenas medio año antes, no pudiendo soportar la sensación de impotencia que veía en la política española y en él mismo para ser escuchado, Figaro había buscado la evasión en la nada. Pero el padre escolapio, tan ignorantemente candoroso como el clérigo que no sabía más que la misa de Santa María, no conocía otro registro para pulsar sus cuerdas que el de la alabanza a la Reina y la Constitución, símbolos de la libertad patria:

¡ Oh, Patria ! ¡ Oh, Libertad !...;Sagrados nombres!

 La gratitud a la inmortal Cristina,
 A la Constitución gloria divina
 Y a los esclavos guerra atroz. (5)

Resulta paradójico este encono contra los carlistas, cuando la base política sobre la que se asentaba su presunto monarca era la alianza entre el Altar y el Trono; mientras que, entre los liberales, el anticlericalismo era, con matices diferentes, manifiesto. Siendo él sacerdote, podría pensarse que sus simpatías se orientaran hacia aquel bando que beneficiaría a su clase. Sino que Arolas, en conflicto personal con su vocación y las formas de vida reglamentadas bajo la autoridad más o menos paternalista del superior, veía proyectada su agonía íntima en el plano nacional, en que se enfrentaban dos puntos de vista por lo menos: libertad contra absolutismo (6). Un vago anarquismo libertario, acicatado por su temperamento impulsivo, le llevaba a decir lo que con seguridad habría callado una mente más reflexiva.

Sus fobias contra el carlismo tenían dos vertientes: una, el sentido represivo que veía en los herederos de los "apostólicos"; otra, su antipatía contra los sacerdotes que empuñaban las armas bajo la bandera de don Carlos, como explícitamente escribe en La Sífida del Acueducto. Ambas enconaban su inadaptación regular.

Quizás en la segunda estrofa de la oda "A doña Isabel II", que publicó en el Diario Mercantil el 19 de noviembre de 1837, coincidiendo con los días de la Reina, sea donde quede más clara esta oposición entre los dos mundos en pugna:

Huid de la maldición: el torpe esclavo
 La señaló en su frente desgraciada,
 Su mano no se armó con noble espada,

Sino con el puñal;
 No peleó a la luz del sol hermoso;
 Sobre un pecho sin mallas asegura
 En la vergüenza de la noche oscura
 Su golpe criminal. (7)

La antinomia libres-esclavos está subrayada por una fácil simbología enlazada con la tradicional, que contraponen la lid del caballero que combate a la luz del día con la espada y la lucha de quien aprovecha las sombras de la noche para clavar su puñal alevoso. Han pasado los primeros años de la guerra y ya no es válida la visión caricaturesca del faccioso como una antropomórfica "planta nueva", según Larra suponía en 1834. Ahora el problema parece insoluble y una frontera dramática separa la España

... do el sol levanta
 Vapor de sangre de oprimida tierra,
 Los tigres allí están, allí se encierra
 El bárbaro opresor: (8)

de aquella en

donde el suelo su color no pierde,

porque

... allí reina Isabel hermosa y pura;
 Sus leyes son de amor. (9)

Si se tiene en cuenta que después utilizará esa expresión para caracterizar el código divino, es fácil suponer que las leyes dictadas por el gobierno de la Regencia y las de Dios (10) coinciden en el calificativo porque están decretadas por dos seres equivalentes, cada uno en su nivel. Por reflejo, la bondad del uno se corresponde con la del otro. Arolas implicaba así la legitimidad de los derechos de Isabel II, puestos en entredicho por el mismo Vaticano (11). El viejo principio de que el rey reinaba "por la gracia de Dios" quedaba de manifiesto de esta manera. Así lo sugiere en los versos siguientes:

¡ Isabel !, un tierno amor
 Te consagra el pecho humano,
 Pero el cielo soberano
 Es el reino de tu amor.
 ¿ Quién te iguala en el candor,
 Oh, dulcísimo tesoro ?...
 Es la vida un sueño de oro
 Que regala el Criador. (12)

Majestad divina y temporal quedan enlazadas y ratificada ésta por el sentido providencialista que el poeta gacetillero da al nacimiento de la Reina:

¡ Niña siempre feliz !... Un suelo triste,
Regado por el llanto de dolores,
Brotó una flor de mágicos colores
Y aroma celestial.
¡ Dichoso aquel que en ruda lid te invoca !
¡ Que defiende con ánimo sereno
Del sucio reptil que nació del cieno
Tu cáliz virginal ! (13)

Considerado en ese contexto, no creo que deba contonderse el verso "Sus leyes son de amor" como un simple caso de repetición de una fórmula.

Las vicisitudes bélicas ocupaban con frecuencia las páginas de la prensa, bien en forma de partes de los corresponsales, bien como una literatura de partido, a veces puramente encomiástica. Este es el caso de tres composiciones de Arolas dedicadas a celebrar otras tantas victorias de las tropas fieles contra las que defendían las aspiraciones del pretendiente.

La primera que aparece en el Diario Mercantil es la que compuso en abril de 1838 con motivo de la acción llevada a cabo por Espartero para neutralizar la expedición del ejército carlista que mandaba el conde Negri de la Torre. Negri, "uno de esos personajes distinguidos que contaba el partido carlista" (14), había salido de Orduña el 14 de marzo con la misión de introducirse en la zona dominada por los isabelinos; pero el verdadero fin parece que era, sobre todo, el de alejar al conde de la corte de don Carlos, más que pretender éxito militar o político alguno. Con 3000 hombres mal vestidos, escasos de munición y cansados por su participación reciente en otras campañas, anduvo perseguido por la columna que mandaba Espartero y con la que libró algunas escaramuzas más que batallas. Entre ellas destaca como más importante la acción de Bendejo, que resultó favorable para los liberales (21 de marzo) (15).

A ese éxito debe atribuirse Arolas en este "Himno en la destrucción de la facción de Negri por el general Espartero" (16). En hinchados decasílabos, arremete contra el general carlista, calificándolo a él y a sus soldados con improperios que sorprenden en el cantor de hurfes y serrallos:

¿ Dó están las estúpidas hordas
 Que mandabas, maléfico conde ?
 ¿ Tus esclavos ? ... Ninguno responde,
 Ya sus ojos no miran la luz;
 Ya saltaban del sol infamado
 Con su negro baldón y torpezas
 Bajo el casco del bruto andaluz. (17)

Esa insistencia en el epíteto sistemáticamente negativo se encuentra en la primera parte del poema, referido siempre al bando carlista: "débiles riendas", "cobarde", "traidor", "terriblicas sombras", "árido suelo"; para destacar, justamente desde la segunda mitad de la tercera octava - la central del "Himno..." - el valor, empaque y heroísmo del ejército liberal y de su caudillo.

Efectivamente, hay una correspondencia entre el contenido de las estrofas. Vuelta a "lo laudatorio", la cuarta es la réplica de la primera, antes citada:

De los libres hermosa falange
 Ciñe en tanto su plácida frente
 Con diadema de honor esplendente
 Reservada a los hijos del Cid;
 A la gloria en la lucha los guía
 Un soldado de templo de acero.
 Llena el mundo su nombre... Espartero...
 El ha sido su invicto adalid. (18)

Por esa razón, desde los cuatro últimos decasílabos de la tercera estrofa, en la que entran en contacto las dos Españas representadas por estas tropas, el léxico cobra un valor apologético que desemboca en la apoteosis final: "brillo", "fúlgidas lanzas", "bardo armonioso", "victorias gloriosas" ...

Todo ello se ordena de acuerdo con el siguiente esquema:

- 1ª estrofa:----- huída de Negri y sus "hordas":
- 2ª " :----- visión negativa del poeta.
- 3ª " :----- X la oscuridad del bando carlista sorprendida por la luz liberal.
- 4ª " :----- oxaltación de las tropas isabelinas y de Espartero.
- 5ª " :----- apoteosis final: esperanza de paz.

Estructura semejante tiene la composición dedicada "A la victoria conseguida por las armas nacionales dirigidas por el general Borso contra la facción que invadió la Ribera" (19). De la rapidez con que Arolas escribía sus versos da idea el hecho siguiente: en los últimos días de noviembre de 1838 un cuerpo expedicionario de los carlistas atacó la huerta valenciana. Desde Murviedro y Liria salieron a su en-

cuentro Borso y Sanz, presentándoles batalla el 2 de diciembre en Ches te, de donde los invasores huyeron, abandonando en el campo gran cantidad de pertrechos. Al día siguiente, el general Borso les daba alcance en Pedralba. Pues bien, en el Diario Mercantil del 4 de diciembre aparecía el poema citado de Arolas para celebrar el éxito de las armas liberales. Es decir, llegar la noticia a Valencia y ponerse a escribir el poeta los cuartetos en loor de la victoria fue todo uno. De ese modo no había más remedio que utilizar un esquema poemático ya ensayado: bastaba con cambiar el nombre del general vencedor y dar algunos toques de novedad, como el empleo de endecasílabos en cuartetos de rima cruzada, en lugar de los dodecasílabos de las octavas agudas de la composición anterior. Alguna estrofa sugiere una referencia al relato que acaba de oír del desarrollo de los combates, pero tan vaga que lo mismo podía servir para esa batalla o cualquier otra:

Ved el campo: la muerte vio su imperio;
 Los pérfidos esclavos perecían
 Y formaban un vasto cementerio
 Que funerales larvas recorrían. (20)

Mas la paz estaba aún muy lejos. Todavía seguirá la lucha después que Maroto y Espartero convinieran en Vergara el fin de la guerra (30 de agosto de 1839). Para celebrar esta ocasión compuso Arolas su poema "A la paz", en una de cuyas redondillas alude al abrazo famoso de los dos generales:

Y en verdes jardines
 Dispongan tus manos
 La mesa y festines
 Al beso de hermanos. (21)

Sin embargo, en la zona levantina, Cabrera seguía dando jaque a las fuerzas liberales. Morella era la plaza fuerte y de difícil acceso desde donde el "Tigre del Maestrazgo" hostilizaba la región. El Duque de la Victoria inició entonces el asedio de la ciudad y, tras una lucha encarnizada que duró una semana, Morella capituló el 30 de mayo de 1840.

Una vez más volvió Arolas a escribir un poema de circunstancias para unirse a la alegría general. Y nunca estuvo más violento en sus vituperios. Quizás, bajo el efecto de horror que le causara el relato de las luchas - verdaderamente terribles - entre sitiados y sitiadores, dejara libre de trabas su incontinencia verbal para ensañarse con la

palabra, ya que no con la acción - tímido al fin y al cabo - en la figura del fracasado pretendiente y en la ciudad abierta:

De Carlos el imbécil a la esclava
¿ De qué sirvió el puñal del asosino ?
¿ De qué el alto castillo y honda cava
Y el caducanto tigre tortosino ? (22)

Dos estrofas más abajo califica a la villa castellonense de "moretriz". Pero cuando inicia el panegírico del vencedor, no le escatima alabanzas, comparándolo con el mismo César ("Llegar, ver y triunfar es su destino") y con el Cid ("¿ Cuándo te faltó un Cid, hermosa España ?").

Siempre es así en estas odas: todo lo feo e indigno es para el enemigo; para el general y el ejército vencedor, la alabanza más hiperbólica. Y en lo alto, en el cielo de esa cosmología un tanto maniquea, entre las estrellas, la Reina: "flor", "ángel" ... luz y guía. Niña con la paloma simbólica de la paz entre sus brazos, como R. Esquivel la pintara dos años antes.

En descargo del poeta ante el abuso de tanta imaginaria fácil, hay que hacer constar que era moneda corriente en los versos de circunstan-cias que la prensa de entonces publicaba. Era una terminología de partido, usada hasta el agotamiento por los "himnos patrióticos" que se componían y cantaban en cuantas ocasiones se requirieran. No son mejores o peores que los que aparecían desde el advenimiento de Fernando VII. Acabada la Guerra de la Independencia, se puso de manifiesto, una vez más, la escisión irreconciliable entre dos maneras de entender la vida en España. Desde ambos lados del perfil de la moneda, inestable incluso cuando Martínez de la Rosa pretendió cristalizarlo en una fórmula política, se disparaban los extremos, aprovechando para ello el órgano de comunicación recién estrenado. Proselitismo triunfalista respiran los opuestos. Fernando Díaz-Plaja ha recogido muchos ejemplos de este género en un libro antológico (23), a donde remito al lector.

Leyendo esas composiciones, se observa el parecido sorprendente que guardan las de Arolas con ellas. Arriaza, Arjona, Sánchez Barbero, Nicasio Gallego, Lista, González Carvajal - de cuya oda "Al juramento del Rey a la Constitución" (1820) se sacó la letra para el "Himno de Riego" -, Gorostiza, Ventura de la Vega ... son otros tantos antecedentes de los poemas patriótico-políticos de Arolas. Por ellos fueron acuñadas las expresiones que el poeta del Diario Mercantil refundió. Las alusiones a los "hijos del Cid", "de Padilla" o "de Numan-

cia"; a la Constitución como "libro amado"; a la "bárbara cadena del absolutismo"; epítetos como "pérfido", "feroz", "acerbo", "libres", "esclavos"; la comparación entre Isabel la Católica y la hija de Fernando... Todo ello está recogido por el escolapio. Sirva de muestra un ejemplo concreto. Compárese esta octava del poema de Ventura de la Vega al nacimiento de la futura Isabel II:

Bajo tu imperio, religión sagrada,
otra Isabel, orgullo de Castilla,
las rojas luces tremoló en Granada,
lanzando al moro a la africana orilla.
Esta que hoy nace, de la patria anhelo,
destina el cielo a la paterna silla;
sagrada religión, tú la acompañas,
y el siglo de Isabel realza España. (24)

con esta otra décima de la oda "En los días de su majestad la reina doña Isabel II" (19 de noviembre de 1843), de Arolas:

Sí, que eres Isabel: tiones el nombre
De aquella Reina fuerte y adorada
Que arrebató la admiración del hombre,
Que alzó sobre las torres de Granada
De Castilla el pendón;
Que enarboló la cruz en sus almenas,
Desterrando a las sirtes africanas
Las obstinadas lunas agarenas,
Y que midió con luces soberanas
La mente de Colón. (25)

Relacionar por el nombre común a ambas era galantería inexcusable debida a la última por cuanto poeta profesaba en las filas liberales, a la vez que se recordaba a los recalcitrantes defensores de la "ley sálica" el mérito de la que, siendo mujer, había tocado su cabeza con la corona de Castilla. Arriaza y Lista fueron de los que también usaron este tópico.

Otros ejemplos podrían añadirse. Tantos como se quisiera, si con ello se aclarara más lo que, para mí, resulta evidente. No quiero dejar de citar, sin embargo, un fragmento de unas décimas que un poeta anónimo publicó en Barcelona con ocasión de la jura hecha por las Cortes a Isabel como legítima sucesora de su padre, el 20 de junio de 1834, en la iglesia madrileña de San Jerónimo. Hay en ellas una facilidad, una fraseología que recuerdan mucho al poeta valenciano:

... y tu digna sucesora,
princesa invicta, Isabel,
que el español siempre fiel

con tal constancia te adora;
a ti, bellísima aurora,
nuestro afecto confirmamos;
pimpollo tierno notamos
que a nuestro bien te dispones,
y así en nuestros corazones
tu bella imagen grabamos. (26)

Una variedad estrófica más rica y un vocabulario sensualista, de rico colorido, es lo que Arolas aportó a este género de composiciones; sobre todo, cuando de las personas regias se trataba. Dos razones encuentro para explicar esa letanía gentil que usaba ad hoc: una, ya apuntada, era el carácter de símbolos de la libertad que atribuía a María Cristina y a su hija; otra, el ser precisamente mujeres. Al ser reinas, aunaban en sí mismas los dos ideales que movían la inspiración del escolapio, que las imaginaba como inaccesibles y alados serafines...

La relación de igualdad Isabel-ángel aparece con frecuencia:

Ángel de paz y de hermosura brilla
La cándida Isabel; (27)

Pero Isabel, el ángel de ventura, (28)

Eres ángel y flor ... (29)

Ángel del dulce amor ... (30)

También es una flor:

... flor de mágicos colores
Y aroma celestial: (31)

Es Isabel en sus dorados días
Flor matinal de creación primera ... (32)

Dios que te dio de flor vida olorosa, (33)

Su rostro admite la comparación con todo cuanto expresa un ideal de belleza, realzado siempre por la blancura de su tez:

Y sobre vuestro cándido semblante (34)

Ese limpio semblante de querube. (35)

Igualmente, los labios, la frente, los ojos ...

Cuando los labios de carmín

Dictan leyes de ternura, (36)

Y on vuestra boca que el coral desdora
El sonreír de matinal aurora
Teñida de clavel. (37)

Y una sonrisa virginal y pura
Que, bullendo en tus labios aromados,
Parte su roja cinta de clavel. (38)

Velada de candor la hermosa frente, (39)

Sabremos coronar tus puras sienes (40)

Mas la hermosa que alivia nuestros males
Roba para sus ojos celestiales
Del cielo la color. (41)

Dejad que on su pupila transparente
Se refleje el verdor de nuestro suelo. (42)

Las manos, los pies, el pecho de la Reina son otros tantos encantos alabados en estos poemas. Su gracia y hermosura son semejantes a las de Raquel y Esther respectivamente. Puede ser una "fada del Oriente" o tener la belleza de las "vírgenes del Kur". "Reina de adoración", "reina gentil" ... La lista de ejemplos podría alargarse todavía más.

Y lo mismo cabe decir de los atributos que dedica a la figura de la Reina Regente. Popular y querida desde su llegada de Nápoles, tuvo en Arolas un fiel cantor. Aparte los versos de agradecimiento que le dedicó cuando fué proclamada la Constitución de 1837, aprovechó el paso de María Cristina por Valencia, a su regreso del exilio en 1844, tras la caída de Espartero, para mostrarle su simpatía en nombre de la ciudad:

Vuelves, Cristina, al Turia, feliz río,
Más amada después de tanta pena:
Dios que puso las gotas de rocío
Dentro del corazón de la azucena
Del alba al resplandor,
Una lágrima puso en tus mejillas
Para que al mundo tu virtud brillase,
Para que el mundo, hincando sus rodillas,
Enjugarla en tu rostro codiciase
Con ósculo de amor. (43)

Todavía compuso por esas mismas fechas dos odas más sobre idéntica circunstancia. Una, la titulada "Plegaria", enteramente dedicada

a la reina madre; otra, compartida con la hija. En ésta, "Al feliz arribo de S.M. la reina doña Isabel II y sus augustas madre y hermana" (44), onlaza a ambas figuras, motivo de tantos de sus versos circunstanciales, en una imagen muy oportunamente diplomática:

Brilláis las dos con luces inmortales:
Así cuando el Océano dormido,
Lamiendo con espumas los corales,
Calma el rencor y enfrena su bramido,
Forma el disco del sol en su cristal
Y aparecen dos soles llameantes,
Dos astros que se salen al encuentro... (45)

Espartero, huído, también quedaba olvidado para quien cuatro años antes lo comparaba con grandes guerreros de la historia universal. ¿Quería hacerse perdonar Arolas que, cuando el duque de Morella puso a la Reina Gobernadora en la necesidad de renunciar a la regencia y aún de exilarse, guardó silencio a "tanta pena" y no tuvo inconveniente en orientar sus versos ocasionales hacia el jefe del partido progresista, durante la visita de éste a Valencia? En todo caso, sus obligaciones para con el Diario Mercantil le justifican esa vorsatili- dad. Ejemplos de tal tipo no faltan en la historia, y Arolas no iba a ser la excepción.

Para concluir con esta parte del capítulo, creo haber dejado suficientemente aclarado de qué naturaleza era la poesía engagée del escolapio. Los defectos característicos del poeta se ven aumentados aquí, al tratar un género en el que con tanta facilidad se puede llegar a falsear el concepto de la creación literaria. Arolas partía de una tradición próxima, que había acrisolado una fórmula para este tipo de composiciones, a la que añadió una imaginaria que se encuentra en el resto de su obra. Los esquemas métricos son más variados que los usados por otros poetas a los que siguió, dada su situación plenamente romántica. (Para más detalles sobre este aspecto, puede verse el capítulo dedicado a la métrica en este estudio).

II. "Canto del bardo polonés".-

Se cuenta que Chopin interpretó el concierto programado la noche en que se enteró de la invasión de Polonia por los rusos como si aparentemente nada le interesara, excepto la partitura. Sin embargo, aquella noche las notas vibraron en el ámbito del teatro con un patetismo que reflejaba el estado de ánimo del músico, dolorido en el fondo de su corazón por la situación que vivía su patria. Después, cuan-

do en 1833 se fundó en París una sociedad literaria polaca, que agrupaba a muchos de los exilados huídos del país natal, entró a formar parte de ella, juntamente con Mickiewicz, autor del Libro de los peregrinos polacos.

A pesar de la indiferencia con que las demás naciones aceptaron el reparto de Polonia por Rusia, Austria y Prusia, fueron muchos los europeos que manifestaron su repulsa ante la brutalidad con que las potencias vencedoras trataron al pueblo oprimido. Aún estaban recientes en el recuerdo de todos las guerras napoleónicas que habían enardecido los sentimientos nacionalistas, y los que hacían profesión de romanticismo, en su triple faceta de sensibilidad histórica, social y liberal, mostraron su simpatía por la tierra humillada. Como Grecia lo había sido unos años antes, Polonia se convirtió en un símbolo. Desde Francia se pretendía la organización de una expedición militar de voluntarios que fueran a luchar al lado de los patriotas eslavos; pero Luis Felipe impidió que siguieran adelante con los preparativos (46).

Sobre todo, fue motivo de muchas composiciones literarias de quienes consideraban la acción perpetrada contra su libertad un síntoma de la degradación moral de Europa. "El encadenamiento de la nación eslava no sólo es un tema que sirve para cantar la libertad y el odio contra los tiranos -escribe Joaquín Casaldueiro-, sino para plantearse el problema de Europa" (47).

Entre los románticos españoles, hubo también interés por el tratamiento del tema. Ramón López Soler tradujo del francés un librito de 95 páginas con el título Causas secretas y anécdotas curiosas concernientes a la insurrección de Polonia, sacadas de la vida del General Diebitz, que acaba de publicarse en Francia (48). Enrique Gil y Carrasco escribió un poema de 184 versos, "Polonia", en el que se puede comprobar la influencia de las obras de Mickiewicz, que posiblemente conociera a través de las versiones francesas de las mismas (49). Asunto semejante tiene el poema largo y desigual "Libertad", de Salvador Bermúdez de Castro, y "Polonia", de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Con otro planteamiento, pero en la misma línea, podrían recordarse dos composiciones de Espronceda: "El canto del cosaco" y "A la degradación de Europa".

Se comprueba en estas breves referencias el interés que despertó en España el caso de Polonia. El "espíritu del siglo" clamaba contra todo acto de abuso del poder, y aquél era un ejemplo claro. Con variantes temperamentales, todas esas obras tienen en común que responden a

una toma de conciencia por parte de sus autores ante cualquier manifestación delictiva de la sociedad, desde su punto de vista de una moral idealista, basada en el principio inalienable del derecho del hombre, individual o colectivamente, a la libertad.

Así ocurre en el "Canto del bardo polonés", de Arolas, recogido ahora, creo que por primera vez, desde que fue publicado en El Fénix. Recuperamos una de las composiciones de circunstancias políticas más interesantes del autor, olvidada, en las páginas del semanario citado, injustamente. Su estudio aporta datos importantes para penetrar en el pensamiento de Arolas, no sólo en lo que a España se refiere, sino respecto a la situación europea. Sin olvidar que, al citar al principio unas palabras de La Mennais, nos da un dato valioso para relacionarlo con el revisionista religioso francés, cuyas teorías fueron tan difundidas, a la vez que discutidas, por toda Europa.

En efecto, los 24 sextetos de que consta el "Canto ..." están encabezados por unas frases del autor de Paroles d'un croyant, luego traducidas y versificadas como una profecía en la penúltima estrofa (50). Curiosamente, la misma idea apuntada por La Mennais es la que Mickiewicz desarrolla en su obra Livre de la nation polonoise, difundida en Francia gracias a la traducción de Montalembert. Según el escritor polaco, la resurrección de Polonia es comparable a la de Cristo: la nación eslava no está muerta; volverá a renacer de sus ruinas (51).

Las cuatro primeras estrofas del "Canto del bardo polonés" son un repaso histórico de la sublevación polaca, alentada por el espíritu revolucionario de los franceses, que dio al traste con la monarquía de la Restauración:

Del Sena en la cautiva Babilonia
Sonó de libertad el grito fuerte,
Cuando el águila blanca de Polonia
Su pluma levantó del polvo inerte
Y, cruzando los euros placentera,
Su vigor muscular mostró en la esfera.

Pero la ayuda que los patriotas eslavos esperaban recibir de Francia no llegó (estrofa 3ª) y la represión con que los rusos ahogaron la sublevación llenó de cadáveres el Vístula (estrofa 4ª). Las cinco estrofas siguientes constituyen un planto lleno de lugares comunes. Sirva de ejemplo ésta en que el tópico del ubi sunt pervive:

¿ En dónde están tus nobles senadores,
 Sabios en el consejo y en las leyes,
 Que la estimada prez de sus honores
 Preferían al título de reyes ?
 ¿ En dónde están tus húsares ligeros,
 Sus pistolas de arzón y sus aceros?

Los sextetos diez a catorce cantan el heroísmo de las mujeres polacas que lucharon contra el invasor. Entre ellas destaca sobre todas Emilia (52), " lirio agostado en flor ", a quien el poeta dedica tres estrofas. Pero la maldición de Dios caerá sobre " Rusia cruel.../ ... cual mortaja destructora" (estrofas décimo cuarta y décimo sexta) y la esperanza renacerá otra vez sobre la patria, esclavizada ahora (estrofas finales), porque no ha muerto:

Oyo una voz que encanta y embeleso:
" T  duermes, ; oh Polonia !, sin fortuna
En lo que alguno llamar  tu huesa;
Mas yo bien s  que esa será tu cuna:
Respirando las auras de victoria,
Renacer s a tu esplendor de gloria".

Comparando este poema de Arolas con los otros antes citados, se observa una identificación de criterio, que no tiene nada de extraño, ya que todos utilizan las mismas fuentes. En lo que Arolas es original sobre Gil y Carrasco, por ejemplo, es en su relación con La Mennais. - Mientras que el poeta del Bierzo partió de las obras de Mickiewi cz, aquél coincidió con el pensamiento del polaco a través del filtro del autor francés. Además, incluyó en su poema elegiaco información históricas, sacadas probablemente del librito de López Soler. Una vez más Arolas refunde en su crisol materiales diversos para componer su obra. Pero, sobre todo, lo que interesa destacar aquí es que Arolas está sensibilizado por el problema de la nación eslava, como lo estuvieron todos los que se sentían liberales en los cuatro puntos cardinales en la época del nacimiento de las asociaciones que con el enfático adjetivo de "Joven ..." afirmaban su oposición a las viejas ideologías y sus métodos.

III. Otros poemas de circunstancias diversas.--

El prestigio y popularidad que debió de disfrutar Arolas como poeta, primero entre los compañeros del claustro y después en un público más amplio, a través de la difusión de sus colaboraciones en los periódicos , traería como consecuencia que muchos le pidieran versos para conmemorar una fecha familiar o cualquier otra circunstancia de índole

particular. Como el retratista de oficio, el autor de las "orientales" hizo también composiciones líricas por encargo. Ya he recordado en el capítulo I una anécdota que se cuenta de él y que ilustra sobre su manera de escribir, en ocasiones.

Lógicamente, estos poemas no tienen más valor que el de ser de Arolas, y como curiosidad hay que considerarlos. "Obligado por las circunstancias y por aquellos a los que nada podía negarles", compuso las dos odas, al P. Lorenzo Ramo, miembro ilustre de las Escuelas Pías. Cuando la epidemia de cólera de 1834 remitió, el recién fundado Diario Mercantil publicó la "Oda a la retirada del cólera morbo de la ciudad de Valencia", que, aunque anónima, es más que probable que le pertenezca (53).

La última oda que compuso con esta denominación es la dedicada "A la joven española doña Amalia Muñoz" (54). Escrita en silvas llenas, igual que los comienzos de las églogas "Acteón" y "Sileno", ambas de fechas muy próximas a aquélla, puede considerarse un regreso esporádico a las formas métricas neoclásicas. Como el soneto "Al pintor don Bernardo López", curiosa muestra de la pervivencia de una forma poenática tan inusual en el Romanticismo. Si esta composición sugiere una cierta relación de amistad con uno de los hijos de Vicente López (55) y viene a corroborar la sospecha que el lector tiene a lo largo de la lectura de la obra del poeta, su afición a la pintura, nada nos dice el poemita "Para el álbum de Dña. Emilia B. de B." (56), sino que también hizo concesiones a la galantería fácil, improvisando seguramente esos versos para quien hoy no es para nosotros más que un nombre de mujer y las iniciales de sus apellidos. Todas estas composiciones, algo más que mediocres, no interesan siquiera por la categoría de las personas a que se ofrecen. Creo, pues, que podemos pasarlas por alto, sin más comentario.

En cambio, merecen más atención las 4 elegías funerales que compuso entre 1838 y 1842, aunque sólo sea para comprobar qué hay de nuevo o de manido respecto a un género en que tan fácilmente se cae en los lugares comunes.

Si el "Canto del bardo polonés" es una elegía heroica, estas que ahora nos ocupan son de las llamadas privadas por la retórica y la preceptiva (57); es decir, están escritas bajo la impresión de dolor producida por la muerte de personas concretas, conocidas para el autor. Dolor sincero del poeta o de los familiares del difunto, interpretado interesadamente por aquél. La sospecha de que así sea tiene

puntos en qué apoyarse: en primer lugar, la costumbre, en boga entonces y después, de que los parientes del fallecido encargaran versos elegíacos para honrar su memoria con "recordatorios literarios", como se contrataban también plañideras de oficio en otro tiempo (58). En segundo lugar, ciertos datos contenidos en los poemas, que comentaré enseguida. Por último, la forma de imprimirse de alguno de ellos, como pliego suelto, sugiere la existencia de alguien que corriera con los costos, no con una intención lucrativa, sino con el fin de regalar los ejemplares a sus conocidos, ya que no creo que a nadie se le ocurriera comprar el pliego en una librería, como si del fascículo de un folletín se tratara, por mucha necrofilia ambiental que hubiera.

En efecto, en las cuatro elegías funerales a las que se alude aquí (59), el poeta tiene mucho cuidado en dejar claro quiénes quedan huérfanos. Como en las esquelas mortuorias de nuestro tiempo se cita a todos los familiares próximos del desaparecido, así sucede en estos poemas. En "La flor del sepulcro. A la memoria de Doña R.P.", es el marido de la difunta el que ocupa el centro de la lamentación. Todo el poema parece una elegía funeral ficticia; el autor se lamenta en primera persona por una muerte vaga y se dirige a la flor que crece entre los sepulcros. Pero este artificio queda aclarado en la antepenúltima estrofa por la alusión a "La hermosa que me amaba y que he perdido".

La elegía alcanza entonces toda su significación al concretarse. No es el poeta el que llora, sino el marido, que declina en Arolas la responsabilidad de cantar su dolor. La segunda parte del título es la clave para interpretar la composición. Posiblemente, al publicar Mompíé este poema, sustituyera pudorosamente el nombre completo de la finada por las siglas R. P.

Semejante explicación creo que puede dársele al poemita "En la muerte de una tierna niña". Arolas compone impersonalmente esta vez, y la única persona que lamenta la muerte de la "flor love" es su madre, dos veces citada a lo largo de estos versos (estrofas 2ª y 3ª). He aquí parto de la segunda estrofa:

Fallecías y a tu lado
Tiernas lágrimas vertía
Serafín enamorado
Que en sus brazos te tenía;
Tú causaste sus dolores;
Fue tu madre el serafín. (60)

Lo mismo habría que decir de las dos elegías restantes. En " A la sensible muerte del sabio y virtuoso joven presbítero D. José Causa y Piquer ", las estrofas 29ª y 30ª mencionan a los que la Parca ha privado de la compañía del hijo y hermano:

Contempla de tu madre los dolores;
.....
Ruega por tres hermanos que has dejado
Privados de tu sombra y compañía.

En este caso, Arolas también se suma al dolor de los familiares movido por el recuerdo de quien fue su discípulo en el Colegio Andresiano. Así lo testimonia en este cuarteto:

En la dorada edad de la inocencia
Cultivé tu talento prodigioso
Con la primer semilla de la ciencia,
Que dio temprano fruto delicioso. (61)

De este poema tenemos un dato bibliográfico precioso para afianzar la teoría apuntada de que el escolapio no movía su pluma desinteresadamente, sólo por el dolor que le causaba la muerte de estas personas. En el capítulo II de esta Tesis he citado, refiriéndome a esta elegía, el pliego en que se publicó por primera vez en Valencia, antes de aparecer en La Civilización, de Barcelona. Ello me induce a suponer que los familiares costearon la publicación del pliego y que Arolas aprovechó su composición para enviarla a los redactores del semanario barcelonés, ya que el sacerdote fallecido desempeñaba sus funciones pastorales en esta ciudad. Aunque de las demás elegías no he podido dar con la publicación privada, al menos sí he encontrado el número del Diario Mercantil en que aparecieron. Quizás con la intención de que el conocimiento del óbito tuviera una mayor difusión. En cualquier caso, el proceso debió de ser muy semejante para todas ellas.

También en la " Memoria fúnebre ..." se recuerda el dolor de la familia (estrofa 9ª) y, como en la citada antes, Arolas se lamenta de la pérdida del amigo. Esta vez se trataba de un catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia (62), al que seguramente conocía. No olvidemos que el poeta era o había sido también profesor universitario cuando el Colegio Andresiano fue habilitado para dar clases de enseñanza superior.

Todo lo dicho no afecta sólo a lo que podría llamarse sociología de la poesía de circunstancias; también interesa a la crítica por

cuanto repercute en el formulismo elegíaco que Arolas emplea para cumplir con sus compromisos. Sin detenerme demasiado, voy a analizar a continuación la estructura elegíaca funeraria del escolapio en relación con la usual en el Romanticismo.

Dos corrientes - no siempre separables - se pueden distinguir en la concepción de la muerte por los románticos: la cristiana, que la ve " como una posibilidad de vida futura espiritual ", y la que la considera con temor y duda (63). En la primera se sitúan estas elegías de Arolas. No podía ser de otra manera, tratándose de un sacerdote que tuvo todas las dudas que se quiera, menos la de la fe religiosa. Además, al escribir para quienes creían en la Resurrección, no habría podido manifestarse de otro modo, si ésta hubiera existido en su espíritu.

Al ser elegías funerarias de encargo, el autor las compone de acuerdo con la estructura que la tradición más remota acuñó para el género: presentación del acontecimiento, lamentación, panegírico y consolación. Son, pues, para decirlo con una palabra, académicas, en cuanto a la articulación de estas partes se refiere. El espíritu que anima al poeta es romántico, ya que la lamentación se convierte en una autocompasión. Más que gracia para el muerto, el poeta la pide para sí por seguir viviendo en la tierra corrompida.

De todas, la que supera los límites del simple poema de circunstancias, la más original sin duda es " La flor del sepulcro ". Su carácter elegíaco no impediría situarla entre el resto de la poesía líricoamorosa, si no fuera por su explícita dedicación a una persona concreta. " En la muerte de una tierna niña " la estructura de poema sepulcral coincide ya en lo esencial con el cliché tradicional. Pero es en las dos últimas donde mejor se observa una adaptación más ceñida al modelo ideal de cualquier tratado de retórica. Esta y otras regresiones observadas a lo largo de su obra parecen sugerir un proceso de descomposición, de falta de aliento creador, cuyo final es el adocenamiento, la postración, en última instancia, que precede a su locura.

Tras la primera estrofa, que presenta el hecho de la muerte en ambas, da paso, a partir de la estrofa siguiente, a la lamentación. Y si en la dedicada al " joven presbítero " las lágrimas se reprimen porque éste ha alcanzado el cielo:

¿ Por qué he de llorar ? ¿ Por qué con llanto
Enlutar tu triunfo y tu victoria ?
¿ Y recordar con fúnebre quebranto
Tu partida feliz para la gloria ?

on la que ofrece a D. José Cadena Cortés, más laica, el llanto corre incontenible al principio de tres estrofas. Ahora bien, las virtudes de los que hasta hace poco estaban entre los vivos, les permitirán gozar de la otra vida:

¡ Alma feliz !, volaste del destierro
A la eterna región de luces bellas.

Escribe, refiriéndose al primero. Y para el segundo:

La tierra a tus cenizas sea leve,
Y el cielo sea el trono de tu gloria.

Esa seguridad de que los difuntos no " duerman el polvo del olvido", sino que la muerte no es más que un paso entre dos vidas, dentro de la concepción cristiana, es lo que consuela a los familiares y amigos. Además, para el último, se añade el consuelo de la vida de la fama, tópico de tan larga tradición:

Vives y vivirás, aunque dormido;
Vives y vivirás: dejas un nombre.

Otros tópicos más, propios de la elogio funeral de todos los tiempos, podrían citarse: el finado " pisando " ya las regiones siderales, tan frecuente en el Barroco en esta modalidad lírica (64); el de la peyorativa determinación de la tumba (65) y el del desprecio por el mundo, ambos tan románticos (66); el tópico neoclásico de imprecuar a la muerte por arrebatarse a los mejores, dejando con vida a los que no lo son (67).

En resumen, Arolas compone estas elegías con todos los elementos acumulados por la tradición del género. Su eclecticismo, sobre todo en las dos últimas, es total. Esa abundancia de lugares comunes pone de manifiesto, como en los poemas estudiados en los apartados anteriores de este capítulo, el esfuerzo del autor por responder al compromiso que obligaciones más o menos ineludibles le exigían. Respuesta a los acontecimientos de la vida cotidiana que, al perder actualidad para nosotros y vaciarse de su significación, queda irremisiblemente olvidada como las páginas amarillas del tiempo.

NOTAS AL CAPITULO OCTAVO

(1) También son circunstanciales algunos poemas de asunto religioso. En principio podrían clasificarse entre los aquí estudiados, pero he preferido agruparlos con aquellos con los que tienen en común el tema.

(2) A pesar de mis esfuerzos por encontrar la Corona Real editada por Cabrerizo y citada por CASTELLFORT, art. cit. I, pág. 137, no he podido dar con ella ni siquiera en la H. M.A.V. Ignoro de dónde sacó el crítico citado este dato.

(3) Vid. Apéndice II, págs. 514-15 , vv. 37- 42.

(4) Vid. Apéndice I, pág. 363 , vv. 17- 24.

(5) Vid. Apéndice I, pág. 364 , vv. 57- 64.

(6) Un estudio de síntesis pero muy completo y puesto al día sobre el régimen progresista de 1837 puede verse en la obra de M. ARTOLA, ya citada anteriormente. Vid. págs. 196-210.

(7) Vid. Apéndice I, pág. 365 , vv. 9- 16.

(8) Vid. Apéndice I, pág. 365 , vv. 1- 4.

(9) Ibidem, pág. 365 , vv. 5-8.

(10) Ese mismo verso aparece en el poema de lírica religiosa "Himno de la tarde".

(11) Sabido es que el Papa Gregorio XVI se abstuvo de reconocer a Isabel II como reina legítima y sólo en 1848 Pío IX la reconoció.

(12) Vid. Apéndice I, pág. 366 , vv. ~~54~~-56.

(13) Ibidem, pág. 365 , vv. 9- 16.

(14) PIRALA, ANTONIO : Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista.- Madrid, 1868.- (6 tomos).- T. IV, pág. 504.-

(15) PIRALA, ANTONIO: op. cit., IV, págs. 506-516.

(16) Vid. Apéndice I, págs. 371.

(17) Vid. Apéndice I, pág. 371 , vv. 1-8.

(18) Ibidem, pág. 371 , vv. 25- 32.

(19) Vid. CASTELLFORT, I, págs. 162-163.

(20) Vid. CASTELLFORT, I, pág. 163.

- (21) Vid. CASTELLTORT, I, pág. 156
- (22) "A la conquista de Morella por el Excelentísimo Señor Duque de la Victoria", Apéndice I, pág. 380. .
- (23) DIAZ-PLAJA, FERNANDO: Verso y prosa de la historia de España.- Ediciones Cultura Hispánica.- Madrid, 1958.- 356 págs. (Vid. especialmente cap. XII, págs. 277 y ss.).
- (24) Citada por DIAZ-PLAJA, F. : op. cit., pág. 300.
- (25) Vid. Apéndice I, pág. 443 .
- (26) "A la jura de la princesa doña María Isabel de Borbón y restablecimiento de la ley segunda, título quinto, partida segunda, observada felizmente desde tiempo inmemorial se dedican las siguientes décimas".- Barcelona, véndose en la librería de Lluch, calle de la Librería. Imprenta B. España, 1833. (Citado por DIAZ-PLAJA, F.: op. cit. pág. 303).
- (27) "A doña Isabel II", Apéndice I, pág. 365 .
- (28) "En el fausto cumpleaños de nuestra adorada reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 378 .
- (29) "En los días de su majestad la reina doña Isabel II"(1843). Apéndice I, pág. 442 .
- (30) "Valencia en la proclamación y jura de doña Isabel II como reina constitucional de España", Apéndice I, pág. 446 .
- (31) "A doña Isabel II", Apéndice I, pág. 365 .
- (32) "En el fausto cumpleaños de nuestra adorada reina doña Isabel II" (1838), Apéndice I, pág. 374 .
- (33) "En los días de nuestra adorada reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 382 .
- (34) "En los días de nuestra adorada reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 420 .
- (35) "A S.M. la Reina", Apéndice I, pág. 461 .
- (36) "A doña Isabel II", Apéndice I, pág. 366 .
- (37) "En los días de nuestra adorada reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 420 .
- (38) "Al feliz arribo de S.M. la reina D^a Isabel II y sus augustas madre y hermana", Apéndice I, pág. 458 . Imagen muy parecida había usado ya Arolas en el "Canto patriótico contra la facción carlista de Navarra" (Eco del Turia, 1834, págs. 75-79). Esto hace insinuar a CASTELLTORT (art. cit. II, pág. 385) que fuera Zorrilla quien se dejara influir por el escolapio cuando compuso la 6^a redondilla de su oriental " Dueña de la negra toca ...", aunque el mismo crítico reconoce la existencia de una tradición en el empleo de esta imagen durante el Barroco, al recordar que Montalbán empieza el "Romance a una

boca" por el verso "Clavel dividido en dos". Hay más: es poco probable que el poeta vallisoletano leyera los versos de Arolas antes de ser recogidos en libro, sobre todo tratándose de versos circunstanciales aparrecidos en publicaciones de provincias.

(39) "En los días de su majestad la reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 442 .

(40) Ibidem, pág. 443 .

(41) "En el fausto cumpleaños de nuestra adorada reina doña Isabel II", Apéndice I, pág. 374 .

(42) "A S.M. la Reina", Apéndice I, pág. 461 .

(43) "A la llegada de S.M. la reina doña María Cristina, la ciudad de Valencia", Apéndice I, pág. 447 .

(44) Vid. Apéndice I, pág. 458 .

(45) Ibidem, pág. 458 .

(46) Se ha escrito, aunque con reticencias de la crítica posterior, que Espronceda se había alistado en ese ejército expedicionario, durante su estancia en París, cuando estalló la revolución de julio, antes de regresar a España, al acogerse a la amnistía decretada por María Cristina.

(47) CASALDUERO, JOAQUIN: Espronceda.- Editorial Gredos. "B.R.H.".- Madrid, 1967 (2ª ed.).- 280 págs. - (pág. 118).

(48) Valencia, 1831. Imprenta de José do Orga.

(49) Así lo afirma JEAN LOUIS PICOCHÉ en Un romantique espagnol: Enrique Gil y Carrasco (1815- 1846).- Thèse pour le Doctorat Es-Lettres présentée à L'Université de Paris IV.- 1972.- (págs. 221 y ss.)

(50) Vid. el poema completo en Apéndice I, págs. 477-80.

(51) Oeuvres de Adam Mickiewicz.- Paris, 1841.- " Et deux jours sont déjà passés. Le premier jour finit avec la première prise de Varsovie, et le second jour finit avec la seconde prise de Varsovie. Le troisième jour se lèvera, mais il ne finira point. Et comme sur toute la terre après la resurrection du Christ cessèrent les sanglantes holocaustes, de même dans la chrétienté après la resurrection de la nation polonaise toute guerre cessora ". (T. I, pág. 404). Apud PICOCHÉ, J. L., op. cit., págs. 225- 226.

(52) No he podido dar con el nombre completo de la heroína citada por Arolas. En las distintas historias de Polonia que he consultado no se habla de este personaje. Ni siquiera en la Histoire de Pologne, de GIEYSZTOR, KIENIEWICZ, ROSTWOROWSKI, TAZBIR y WERESZYCKI (Warszawa, 1971). Quizás Arolas supiera de la existencia de este personaje anecdótico a través de la lectura de muchas de las obras que hablaban de los acontecimientos revolucionarios de Polonia en su lucha por la independencia.

(53) Vid. Apéndice II, págs. 517-18 , en cuya introducción

so justifica la atribución.

(54) Vid. Apéndice I, págs. 452-53 .

(55) Vid. Apéndice I, pág. 422 . Nacido en Valencia, ayudó a su padre en el taller de éste. Después fue pintor de cámara de Isabel II, como Vicente López lo había sido de Fernando VII.

(56) Editado por Mompié, II, págs. 147-148.

(57) Sobre el poema funoral en España vid. la obra de CAMACHO GUIZADO, EDUARDO: La elegía funeral en la poesía española.— Editorial Gredos. "B.R.H."—Madrid, 1969.— 424 págs.

(58) A modo de ilustración, recuérdese que Rubén Darío compuso elegías funerarias por encargo en sus precoces tanteos literarios.

(59) "La flor del sepulcro. A la memoria de Doña R.P." (Mompié, II, págs. 155- 158), "En la muerte de una tierna niña" (CASTELLTORT, I, pág.152), " A la sensible muerte del sabio y virtuoso joven presbítero D. José Causa Piquer" (Mariana y Sanz, II, págs. 167- 176) y "Memoria fúnebre en la sensible muerte del Dr. D. José Cadena Cortés" (Pascual Aguilar, págs. 569- 571).

(60) Vid. CASTELLTORT, I, pág. 152.

(61) Mariana y Sanz, II, pág. 171.

(62) El título completo, tal como aparece en el núm. del 21 de julio de 1842 del Diario Mercantil, dice: "Memoria fúnebre / en la sensible muerte / de D. José Cadena y Cortés, / Doctor en Leyes / y Catedrático interino de quinto año de dicha Facultad en / esta Universidad Literaria.

(63) Vid. CAMACHO GUIZADO, E.: op. cit. págs. 232- 233.

(64)" ... Y te veo reinar en las salas / do tiene Dios su asiento y poderío." (Mariana y Sanz, II, pág. 175). " ¿ Y cómo, si volaba a las regiones, / donde el sordo pesar no tiene limas, / Campos de luz y célicas mansiones, / do no habita el dolor de nuestros climas ?" (Pascual Aguilar, pág. 570).

(65) "Guarda su lecho frío ..." (Mompié, II, pág. 158). " Y así cuando la parca funeraria, / te preparó la tumba lastimera, / ... " (Mariana y Sanz, pág. 174).

(66) "Al aura solitaria, al mundo triste" (Mompié, II, pág.156) "La tierra de sinsabores / no conviene a un querubín:" (CASTELLTORT, I, pág. 152). "De este pantano fétido del mundo" (Mariana y Sanz, II, pág. 174).

(67) " ... La muerte insana / Con víctimas vulgares no alimenta / Su apetito voraz de sangre humana / Do ve nacer la gloria, se ensangrienta." (Pascual Aguilar, 569).

IX. RASGOS LINGÜÍSTICOS DEL ESTILO DE AROLAS.

PARECE lógico suponer que la obra del escolapio, llevada a cabo como una labor de acarreo de materiales recogidos aquí y acullá, deba presentar las características propias de cada uno de los autores que de una manera u otra tuvo presentes en las tres épocas que se distinguen en su poesía. Ahora bien, del mismo modo que seleccionaba los asuntos que más coincidían con sus aficciones, igualmente pasaron a formar parte de su estilo los rasgos que mejor se adaptaban a su temperamento poético. Las afinidades y divergencias que se observen entre los modelos de Arolas y éste son el resultado de un proceso de crecimiento estilístico personal, la búsqueda, en última instancia, de una palabra, un tono y un ritmo propios, acordes con su idiosincracia. En la medida en que este esfuerzo de síntesis y de superación se logre, nos encontraremos ante un poeta más o menos original, aun cuando muchos aspectos de ese panorama particular sean aplicables a otros poetas susceptibles de ser incluidos en un mismo ámbito generacional. Así, por ejemplo, Rivas, Espronceda, Arolas y Zorrilla debe a Víctor Hugo la técnica de usar el epíteto para resaltar el contorno, el relieve o la inmovilidad y la de emplear como epítetos nombres de piedras preciosas. El mismo origen parece tener el uso de epítetos que expresan la luz reflejada sobre las superficies bruñidas las armas en las composiciones caballerescas de todos ellos menos en el caso de Espronceda. En éstos y otros románticos puede advertirse la influencia ejercida por los recursos de la poesía tradicional, de la poesía de la Edad de Oro y de la neoclásica (1). Esquivel los retrata reunidos en una imaginaria sesión literaria, igual que el crítico encuentra denominadores comunes en su estilo. No obstante, existen diferencias, incluso en la manera de aprovechar los hallazgos heredados.

En lo que a Arolas se refiere, estos rasgos comunes con los poetas de su generación están mediatizados, como era presumible, por una serie de circunstancias, tales como la educación, las preferencias electivas por unos determinados maestros o modelos, los límites en que

se desenvuelve el Romanticismo valenciano y el papel de Arolas de ilustrador en verso del Diario Mercantil, el órgano más representativo del Romanticismo y el Liberalismo en provincias.

En las páginas que siguen, procuraré poner en claro la evolución del estilo de Arolas desde sus primeras composiciones conocidas y fechables hasta las últimas. Tendré en cuenta, siguiendo el método hasta aquí empleado, las tres etapas que en los capítulos anteriores he deslindado en su obra, aunque hay que advertir que la segunda y tercera son, lingüísticamente consideradas, más parecidas entre sí que desde el punto de vista temático (2).

En líneas generales, los rasgos dignos de mención del estilo de Arolas a lo largo de esas tres épocas son los siguientes:

I. a) En la primera, el léxico es de origen clásico o neoclásico. Las connotaciones del sustantivo tienden a la abstracción, subrayada por el empleo de algunos cultismos. Igual sucede con los adjetivos, heredados de la poesía culta anterior. Las alusiones mitológicas son frecuentes.

b) En cuanto a la sintaxis, destaca el uso del hipérbaton y, en menor grado, el de la anáfora, el quiasmo, la enálage y la conjunción. Los sintagmas nominales suelen construirse según el paradigma CN + N, seguido del que se atiene al orden normal N + CN; más escasos son los que presentan una formulación más complicada.

c) Las figuras de base morfológica y de pensamiento aparecen en una proporción exigua. Igual sucede con la metáfora, carente de originalidad. Son más abundantes los ejemplos de símil.

II. La mayor variedad temática de la segunda época enriquece en cantidad y en calidad los recursos de su lengua poética:

a) El lujo oriental o caballeresco se expresa mediante sustantivos de fauna y flora raras, de objetos valiosos o de materiales preciosos. La evocación histórica se subraya con el procedimiento de usar una fonética arcaizante o con el empleo de palabras en desuso. Los cultismos alternan con términos familiares. Disminuyen las referencias mitológicas. El adjetivo es tanto clásico o tradicional como romántico. A la pobreza cromática de las composiciones anteriores sucede una mayor variedad de colores brillantes y puros, que quizá sea la nota más destacable de este estilo, proverbialmente colorista.

b) La extensión de la oración suele coincidir con la unidad estrófica, aunque la desborda en ocasiones. Emparejado con el hipérbaton, el encabalgamiento es frecuente. Juntamente con el empleo de ri-

mas gramaticales, predominantes sobre las no categoriales (3), estos aspectos constituyen la base rítmica del verso de Arolas.

c) Son más numerosas que en la primera época las figuras de base morfológica, sintáctica y de pensamiento. El símil continúa dominado sobre la metáfora, aunque ésta tiene una amplia representación, siempre de relaciones muy elementales.

III. Prácticamente, estas observaciones últimas son válidas para describir el estilo del período comprendido entre 1840 y 1846.

PRIMERA EPOCA (desde la vuelta a Valencia hasta la fundación del "Diario Mercantil"). Léxico: Sustantivos.-

La idealización de la vida rural como tema poético heredado del siglo anterior, junto con la influencia de los poetas clásicos latinos y españoles del siglo XVI, se pone de manifiesto en el estudio de los sustantivos empleados por Arolas en las Cartas amatorias y en las églogas.

Es una campiña literaturizada y abstracta la que muestra el poeta. Y si alguna vez alude a un campo concreto, el valenciano, las más es un paisaje indeterminado, de selvas y bosques de suelo tapizado por la yerba. El tomillo, la yodra, la grama, el mirto (más que el arrayán) alternan con el nogal y el pino entre los nombres de arbustos y árboles que pueblan estos lugares, sitios o regiones.

La fauna pertenece igualmente a la tradición bucólica: abejuela, mariposa; pajarillo, pardillo, jilguero, ruiseñor; garza, halcón; jabalí, gamo ...

El albergue del rústico es la choza o cabaña. El pastor entretiene sus ocios pulsando la cítara para acompañarse en sus cantilonas o lanza sus saetas, dardos, flechas y venablos contra las fieras.

El murmullo del agua de los ríos y fuentes y el sonido del cefirillo o del Bóreas ofrecen el fondo sonoro de este paisaje lleno de aromas.

Obsérvese el empleo de diminutivos, propios de la lírica neoclásica. También tiene el mismo origen la preferencia por los sustantivos abstractos, como orfandad, ingratitude, fierozza, boldad, dulzura. O el de cultismos, como hóspes, aura...

No podían faltar las referencias a la mitología clásica, que son numerosísimas: a divinidades del campo, como Diana y sus ninfas, y Pan; bólicas, Marte; del amor, Venus y Cupido; Jove, Apolo, Morfeo, Psiquis ... En ocasiones, por medio de una alusión.

Adjetivos.-

Naturalmente, todo ese vocabulario sustantivo, al ir unido a una adjetivación de tradición clásica y neoclásica, adquiere todo su relieve.

Si al agrupar los epítetos se tiene en cuenta los campos nocionales en que aparecen, de la misma manera que ya se hizo en el capítulo dedicado a La Sílfiada del Acueducto, se obtiene el resultado siguiente (4):

1) Epítetos incluidos en sintagmas cuyos núcleos tienen el significado de objeto luminoso: claro cielo (I,4), rubicundo Apolo(II,6), cándida luna refulgente (II,11), lumbre pura (II,15), blanco coche (de la luna)(II,17); y su contrario: noche oscura (II,20), tenebroso manto (de la noche)(I,8).

2) Relativos a brisas y vientos: céfiro blandos (I,1), aura pura (II,4), cefirillo regalado (II,5), Bóreas animoso (II,17), céfiro audaz (II, 18), soplo ameno ((II, 18), raudo viento (II,22).

3) A mares, ríos y fuentes: agitado mar(I, 2), playa lisonjera (I, 3), helado mar(II,1), sonoro y claro río (II,3), limpia fuente(II, 11), río caudaloso (II,11), profundo mar(II,11), claras fuentes bulli-ciosas (II,15), agua pura y cristalina (II, 21).

4) No podía faltar el tópico del locus amoenus: lugar ameno y escondido (II, 4), sitios lisonjeros (II,5), cumbre deliciosa (II, 3), fresco sitio (II,10); contrapunteado en una ocasión por el del locus sterilis: poñoscoso monte inaccesible (II,21).

5) Igual pervivencia del tópico anterior se observa en los epítetos referidos a la flora: verde yedra(I,2), parral frondoso (II,1), nogal umbroso (II,3), yedra trepadora (II,6), rosa delicada (II,7), espeso bosque(II, 9 y 22), menuda grama(II, 9 y 22), espeso ramaje (II,11), frescas rosas(II,14), yerba humedecida (II,14), frondosa copa del alto pino(II,17), verdosa hojas(II,19), fruto delicioso(II,20).

6) Los epítetos que califican nombres de animales también pertenecen a la tradición clásica: love mariposa(II,1), cerdoso jabalí (II, 5 y 14), dulcísimo jilguero(II, 6), halcón ligero (II,8), lobo hambriento (II,8), gamos inocentes, incauto pajarillo(II,10), tímido ganado(II,14), corzos levos (II,14), abejas laboriosas (II,15).

7) De igual rango son los que destacan los encantos físicos y espirituales de la amada: amable y virtuosa compañera(I,9), beldad linda y honesta (I,10), tímida doncella(II,2), hermoso rostro(II,4), serena frente(II,7), dulce amiga (II,7), tierna compañera(II,10), mano

delicada (II,14), dulce hablar (II,17), voz divina (II,21), sonsible y tierna cazadora (II,7).

8) Otros epítetos demuestran igualmente la pervivencia clásica y neoclásica en las primeras composiciones de Arolas: rústica cabaña (I,2), humilde cabaña(II,2), dulces ansias(II,9), sabroso vino(II,17), oloroso licor(II,15), soledades mudas(II, 16), son suave y blando(II, 18), ardorosa siesta(II, 18).

Nada nuevo expresan esos sintagmas epítéticos que indicara un cambio de sentido, una aproximación siquiera a las nuevas corrientes estéticas que circulaban por Europa. Ni siquiera las construcciones siguientes, referidas a estados emocionales, se separan del cliché clásico: cuidados enojados (I,2), lágrimas ardientes(I,3), rudas lides (I, 5), dura alternativa(II,1), celos inclementos(II,2), ardiente suspiro (II,8), gemido lastimoso(II,10), duros males(II,18).

9) No son raros los epítetos que acompañan a denominaciones de instrumentos punzantes, como agudos dardos(II,2), vivo pedernal(II, 5), flecha penetrante(II,9), flechas agudas(II,15); o bien, pasando de lo cingético al rechazo de lo bélico, se encuentran algunos epítetos que pueden suponer ya un subjetivismo romántico: cañón espantoso(I,2), máquina excecrable(I,8). La escasísima representación de este tipo es tan insignificante como otros más claramente románticos o prerrománticos, que quizá se expliquen como un añadido posterior, al ser revisado el texto para imprimirse en 1843, con la pretensión de actualizarlo: obra misteriosa(I,4), magia seductora(I,4), mágica influencia(I,6), incierto rayo(I,8).

Los últimos ejemplos aducidos de indeterminación y vaguedad, por su exigua proporción respecto a los incluidos en los grupos anteriores, no son motivo suficiente como para suponer, en cualquier caso, una apertura de Arolas a otro influjo que no fuera el de la poesía clásica en la época en que fueron escritas estas composiciones, es decir, hacia 1830.

Estructura del sintagma nominal.-

Según las posiciones del complemento respecto al núcleo, y según el número de epítetos que modifiquen a éste, se pueden diferenciar los siguientes esquemas:

I. Monovalentes { a) N + CN
 { b) CN + N

- II. Polivalentes { c) CN + N + CN
 { d) N + CN + CN
 { e) CN + CN + N (5)

En cifras absolutas, de los 163 ejemplos estudiados, el número de sintagmas monovalentes (150) es muy superior al de sintagmas polivalentes (13). De entro los primeros, los del tipo a) suman un total de 60 frente a los 90 del tipo b). Dentro del corto número de sintagmas polivalentes, 4 se construyen según el esquema CN + N + CN, 6 tienen la estructura N + CN + CN y 3 la forma CN + CN + N; es decir, predomina la construcción en que los epítetos son sucesivos y de éstos los pospuestos sobre los antepuestos.

Si a estas observaciones puramente estructurales añadimos otras de carácter semántico, basándonos en la posición que presentan los epítetos más frecuentes, comprobamos que, excepto en los casos de divino, blando y ardiente / ardorosa, en que prevalece la posición sustantivo + adjetivo, en todos los demás dominan los adjetivos antepuestos:

Alto, dos veces antepuesto.

Ardiente / ardorosa, una vez delante y dos detrás.

Blanco (cándido, nevado), tres veces antepuesto.

Blando / a / os / as, una vez antepuesto y cuatro detrás.

Claro / os, dos veces delante y dos pospuesto.

Crudo, tres veces antepuesto.

Divino / a, una vez antepuesto y tres pospuesto.

Dulce, seis veces delante.

Duro / os, tres veces antepuesto.

Humilde (pobre), dos veces delante.

Limpio / a, dos veces delante.

Sensible, dos veces delante.

Tierno / a / os, cuatro veces antepuesto y una pospuesto.

Lo que nos lleva a concluir que Arolas no tiene en cuenta los sonas de los epítetos para colocarlos en una posición o en otra que tuviera una significación especial. Se puede considerar, pues, como característica destacada del estilo de Arolas en esta primera época, la preferencia por la anteposición del epíteto dentro de la estructura del sintagma nominal con independencia de su contenido semántico.

Ahora bien, esta conclusión no puede ser más que parcial, ya que lo que se analiza aquí es una lengua poética, sometida a unas exigencias rítmicas (silábicas, acentuales y de rima), propias del verso. Puesto que tanto en las Cartas amatorias como en las églogas (escritas

on romance endecasílabo y en silvas garcilasianas respectivamente) la rima no fuerza demasiado el fluir de la unidad versal, soslayaré ese problema para fijarme en los aspectos silábicos y acentuales del sintagma epitético.

Teniendo en cuenta la posición del acento, los cinco grupos anteriores permiten una amplia gama de combinaciones cuya exposición teórica me parece superflua aquí y por tanto sólo desarrollaré los esquemas que más se ajusten a la realidad lingüística del habla de Arolas.

De este modo, distingo entre unidades oxítonas o paroxítonas y proparoxítonas dentro de los sintagmas epitéticos, que, si son monovalentos, pueden subdividirse así:

- | | | |
|------|---|--|
| I. a | { | 1. N oxítono o paroxítono + CN proparoxítono |
| | { | 2. N " " + CN oxítono o paroxítono. |
| | { | 3. N proparoxítono + CN " " |
| I. b | { | 4. CN " + N " " |
| | { | 5. CN oxítono o paroxit. + N " " |
| | { | 6. CN " " + N proparoxítono |

En todos los casos del subgrupo I a se advierte que la pausa intertónica corresponde a la normal de nuestra lengua, con independencia de que el sustantivo y el adjetivo tengan igual número de sílabas:

tigre feroz ˊ - / - ˊ -
 adalid triunfante - - ˊ / - ˊ -
 lágrimas ardientes ˊ - - / - ˊ -

el sustantivo sea mayor que el adjetivo:

cófiros blandos ˊ - - / ˊ -
 amante feliz - ˊ - / - ˊ

o que el sustantivo sea menor que el adjetivo, que es el caso más frecuente:

obra misteriosa ˊ - / - - ˊ -
 cañón espantoso - ˊ / - - ˊ -
 espina ponzoñosa - ˊ - / - - ˊ -
 cumbre deliciosa ˊ - / - - ˊ -

El rasgo más destacable es el de la proporción abundantemente mayor de la acentuación oxítona o paroxítona en ambas categorías léxicas (88'8 %), frente a la escasa representación de la forma proparoxítona (11'2 %), que coincide siempre con la posición sustantiva. Esta estructura y este efecto rítmico combinados son más propios de la prosa que de la poesía, lo que repercute negativamente en el resultado

estético de estas composiciones.

En el subgrupo I b obtenemos resultados muy parecidos, siendo aún menor la proporción de ejemplos en que la palabra proparoxítona está al principio del sintagma (5'5 %). Dicho con otras palabras, de los seis casos teóricamente posibles, 1 y 6 no tienen representación, 3 y 4 suponen el 9'1 % respecto al total, mientras que los casos 2 y 5 constituyen la proporción mayor. Reducidos estos datos a una valoración estilística, se puede afirmar que Arolas usa del epíteto heredado sin pretender obtener resultados eufónicos en función del acento, limitándose a colocarlo preferentemente en posición enfática.

El pequeño número de ejemplos advertidos en que el sintagma nominal se complica con una intensificación de la parte epitética por una simple adición reafirma este punto de vista. De todas las posibles combinaciones de acentos y de posición del sustantivo y de los adjetivos, encontramos presentes en los versos de Arolas tres ejemplos que se ajustan al esquema CN + N + CN (agudos o graves):

claras fuentes bulliciosas ˊ - / ˊ - / - - ˊ -
peñascoso monte inaccesible - - ˊ - / ˊ - / - - - ˊ - (6)
largos días venturosos ˊ - / ˊ - / - - ˊ -

seis del tipo N + CN + CN (agudos o graves), con partícula paratáctica entre los CN:

beldad linda y honesta - ˊ / ˊ - / - / - - ˊ -
lugar ameno y escondido - ˊ / - - ˊ - / - / - - ˊ -
Erifele divina y amorosa - - ˊ - / - ˊ - / - / - - ˊ -
lid armoniosa y concertada ˊ / - - ˊ - / - / - - ˊ -
agua pura y cristalina ˊ - / ˊ - / - / - - ˊ -
son suave y blando ˊ / ˊ - / - / ˊ -

Los tres ejemplos de sintagma CN + pp + CN + N mantienen también esta acentuación grave o aguda:

sensible y tierna compañera - ˊ - / - / ˊ - / - - ˊ -
sonoro y claro río - ˊ - / - / ˊ - / ˊ -
amable y virtuosa compañera - ˊ - / - / - ˊ - / - - ˊ -

Sólo en un ejemplo de la estructura CN + N + CN hay un elemento con acentuación proparoxítona:

cándida luna refulgente ˊ - - / ˊ - / - - ˊ -

Una vez más se comprueba el predominio de la acentuación oxítona o paroxítona sobre todas las partes del sintagma y, por consi-

guiento, se puede concluir este apartado con la afirmación de que Aro-
las no se aparta en nada de la cadencia versal clásica.

El verbo.-

La estructura narrativa de estas composiciones se manifiesta en el uso del verbo en presente (a veces con valor histórico y habitual), futuro y pretérito perfecto absolutos. Menos frecuentes son los tiempos compuestos. En cuanto que las aspiraciones sentimentales de los protagonistas son repetidamente problemáticas, el subjuntivo tiene una nutrida representación.

Abundan las formas nominales, tanto en construcciones perifrásticas como en otras funciones. La perífrasis HABER + DE + infinitivo aparece en una ocasión:

Y preparando el dardo venenoso
Que había de dar muerte al ciervo hermoso (II, 22)

Algo más numerosa es la construcción IR + gerundio, cuyo matiz durativo se multiplica por la proximidad de otro gerundio:

Busca la limpia fuente el arroyuelo
Entre menudas guijas murmurando,
Los arroyos al río caudaloso
Y éste al profundo mar va caminando (II, 11)

incluso por adición de un adverbio en -mento:

Tu canto peregrino
Mi oído irá halagando
Al son suave y blando
Del agua que, cayendo blandamente, (II, 18)

Torpe remedo del ritmo, el verso, la estrofa y el asunto de las Eglogas de Garcilaso.

Pero el valor adverbial del gerundio es el más frecuente, tanto modal (9 veces) como temporal (5 veces). Sólo en un caso es absoluto con valor causal:

... pero ciegos,
Profiriendo a la paz la cruda guerra,
Ni sentimos, ni amamos, ... (I, 2)

Por lo que respecta al participio, actúa sustantivado, como en el ejemplo:

Al amante de Julia desterrado, (I, 6)

Nada de particular ofrece el uso del infinitivo, que también es frecuente en sus funciones de complemento directo, indirecto y circunstancial.

Figuras de base morfológica, sintáctica y de pensamiento.--

Entre las primeras, aparece algún ejemplo de poliptote:

Volarás a mis brazos, como suelo
Volar a los tomillos la abejuola (I, 7)

Y de derivación:

Distinta la victoria, siempre vence
El que dócil se rinde ... (I, 5)

que contiene además una paradoja.

Más frecuentes son las figuras de base sintáctica, y de ellas la primera en importancia es el hipérbaton. Siete de los dieciocho casos son por anteposición del complemento con de (de + sustantivo regido + término regente), con una intención clara por parte del autor de destacar el término regido sobre el regente:

Prisionero de amor en las cadenas (I, 3)

Esta construcción puede complicarse con la adición de un epíteto al sustantivo regido:

Del agitado mar en las riboras (I, 2)

o en el sustantivo regente:

Padozco como el mísero que sufre
De tormento la bárbara sentencia.

Alguna vez el sintagma sujeto está colocado al final de la oración, como en el ejemplo:

Coronará mi sion con frescas rosas
Tu mano delicada, (II, 14)

Poco más frecuente es el caso en que los complementos verbales se adelantán:

Tú sabos que on amor, ontro dulzuras,
De los celos la amarga hiel so encuentra (I, 10)

Pero tanto unos como otros son ejemplos de hipérbatos poco violentos.

Menos representadas están otras figuras de base sintáctica, como la anáfora:

Ama el fuerte que vence en las batallas,
Ama el héroe que ciñe la diadema,
Ama el sabio y el rústico ignorante (I, 6)

De mayor frecuencia, no obstante, que el quiasmo:

Las dulces ansias de alojarte sientes
Por el espeso bosque y selva errante (II, 9)

que a su vez podría considerarse un caso de hipálage, como el célebre verso virgiliano Ibant obscuri sola sub nocte per umbram (Eneida, 6, v. 268).

Aparece también algún caso de onálage:

Junto a sus mismos laros ronco truena
El cañón espantoso ... (I, 2)

y de conjunción:

Por monte y prado y soledades mudas. (II, 16)

La alusión es la figura de base - pensamiento más abundante:

¿ Quién inspiró los versos armoniosos
Al que lejos de Roma se lamenta,
Al amante de Julia desterrado... ? (I, 6)

Aparece en diez ocasiones, la mayoría con referencias mitológicas:

Hay un rapaz tan lindo como ciego (II, 1)
Gozaría los dones de Morfeo (II, 10)
El ave del gran Jove ama la cumbre (II, 21)

La prosopopeya es escasa:

Hoy se agitan las olas murmurando
Tu ingratitude, sensibles a mi pena, (I, 1)

así como el adinaton:

Primero que contigo esquivas me halles,
Verás correr las fuentes a su origen
Y anidar las serpientes con las aves. (I, 11)

Finalmente, las exclamaciones o interrogaciones retóricas - mucho más numerosas que las primeras - pueden considerarse relativamente frecuentes respecto a otros recursos estilísticos de la retórica clásica, ya señalados.

Comparaciones y metáforas.-

Afirma Mundy (7) que el estudio del lenguaje metafórico de Aro- las podría dar lugar a un libro. Sin embargo, para esta primera época la afirmación de ese crítico parece exagerada, ya que el número de ejemplos encontrados no hace sino mostrar una vez más la pobreza de recursos poéticos de nuestro autor.

En las dieciseis ocasiones que emplea el símil Arola -cifra - que hay que considerar relativa, ya que el objeto de mi estudio está limitado sólo a dos composiciones de esta primera época-, la fórmula más usada es aquella en que el nexos comparativo es como:

Como tigre feroz, de mármol era
Quien fundó las ciudades populosas (I,1-2)
Y fresca como rosa delicada (II, 7)
Ligero como el leve pensamiento (II, 22)

Cinco veces emplea cual o cual si de nexos:

Y agonizo, mi bien, cual si un veneno
Las fuentes de la vida destruyera (I, 7)
Ligera cual la garza que volando
A la región más alta se avocina (II, 7)

Y sólo en una ocasión aparece el verbo de apoyo semejara (8):

A Venus semejaba
Con el zagal querido
En el jardín de Gnido, (II, 12)

Más escasas son aún las expresiones metafóricas (12 en total), carentes de originalidad, lexicalizadas por el uso. Como era previsible en composiciones de índole amorosa, predominan las que expresan estados de ánimo relacionados con ese sentimiento, tomando el término irreal del campo semántico de fuego y sus derivados:

¿Que se ontibió su fuego cuando el mío
Con nuevo ardor sus llamas acrocianta? (I, 7)
Volverás a la playa lisonjera
Y onjugarás mis lágrimas ardiontos

Que en la pira de amor son grata ofrenda (I, 3)
Siente el helado mar su activo fuego (del amor) (II, 1)

El fuego puede estar considerado también como equivalente de luz:

Donde no va nada,
Sino la lumbre pura
Que anima tu hermosura (II, 15)

Se encuentran algunas metáforas de color, construidas como un simple sintagma epítetico:

Tu semblante, tu boca purpurina (II, 21)
Tiende la diosa el manto tenebroso
.....
Hasta que de la luna incierto rayo
Con plateado brillo la hermosea (I, 8)

O bien con una fórmula más elaborada, aunque igualmente elemental:

Rosas hace brotar en su semblante (II, 2)

La relación lágrimas = rocío se encuentra en un ejemplo:

Cuando vierta sus lágrimas la aurora
Del rubicundo Apolo precursora; (II, 6)

La imagen bíblica sobre la mirada de la paloma, que Arolas repetirá más de una vez en su época de plenitud (recuérdese el caso de "A una bella"), está ya presente en sus versos:

Sus ojos de paloma enamorada
De herir y de matar no satisfechos,
Victoriosos sin fin, vencidos nunca,
Con pupilas que arrojan vivo fuego. (I, 53)

Fácilmente se comprueba en estos ejemplos el predominio de las imágenes cuyo término irreal es fuego. En segundo lugar, el empleo de pocos colores - rojo, blanco y negro - para producir efectos cromáticos, en ningún caso abundantes.

Efectos rítmicos: el encabalgamiento.-

No deja de sorprender en un poeta que se nos aparece en estas composiciones primerizas como un epígono del siglo XVIII, el empleo del efecto rítmico producido por el "desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica" (9), porque, en líneas generales, los proceptistas de la

1

época no aconsejaban el uso del encabalgamiento (10). No es que sea cuantitativamente hablando comparable al hipérbaton, pero suma un total que se aproxima al del símil y supera al de otros recursos del lenguaje poético, ya analizados.

Se manifiesta un cierto número de veces en la forma que es más frecuente y expresiva en castellano, es decir, colocando en distinto renglón los dos elementos del sirrema sustantivo/ adjetivo o el contrario - según la terminología de Balbín y de su discípulo Quilis :

Love cendal me cubra mis cabellos/
libres, y con el céfiro flotantes (I, 18)

Amaron las zagalas al sencillo/
Pastor, que en su cantar fue aventajado (I, 67)

Por lo abundan más los casos de encabalgamiento en el sirrema formado por un sustantivo y un complemento determinativo:

Naciste allá en Idalia, y del regazo/
De la hermosa que en Chipre se venera (I, 3)

Ya pisa los salones/
Del magnífico alcázar, ya volando (II, 2)

O sentado de noche a los umbrales/
De mi pajiza choza tome el fresco,
Recibiendo el aroma del naranjo (I, 57)

Y, sobre todo, de los que se producen en un sirrema "formado por una frase verbal", según Quilis (11), aunque yo llamaría con más propiedad del sirrema formado por un verbo en forma personal + infinitivo, constituyen o no una construcción perifrástica:

Ellos su mal fabrican, cuando intentan/
Hallar el bien, aunque el camino erraron (I, 68)

Por los ejemplos que he encontrado , parece que Arolas no tiene ninguna preferencia por el encabalgamiento suave o abrupto, ya que de los dos tipos hay una proporción semejante. El uso del encabalgamiento tiende a subrayar la continuidad del estado emocional de los personajes entre quienes se cruzan las Cartas y de los que protagonizan las églogas.

... ..

Con todo lo que se lleva señalado, se puede llegar a una valoración de este primer Arolas, imitador de clásicos latinos y españo-

les y neoclásicos. No es lo peor que se encuentran fácilmente entre sus versos las fuentes, sino que no aporte nada nuevo a una corriente literaria en la que se inscribe. En una teoría de urgencia, cabe afirmar que hay poetas originales dentro de una tradición, que la potencian y enriquecen. Por el contrario, existe el poeta - y artista en general, aunque mejor decir artesano - que es adocenado en la originalidad. Arolas joven, recién incorporado al claustro del Colegio Andresiano en el límite final del tercer decenio del siglo pasado, no era todavía de ninguno de los dos grupos: era, sencillamente, un aprendiz de una escuela que se sobrevivía en el ámbito reducido de una celda monacal. Pero esto, que está dentro del normal proceso de madurez de un artista cuando no es genial - y aún siéndolo -, tiene en este caso un aspecto sorprendente porque se trata de una parte de la obra del escolapio que fue publicada en 1843, a considerable distancia de la época en que fue escrita. ¿Respondía esta publicación a un acto de oportunismo editorial, aprovechándose el editor del éxito que gozaba el escolapio? Así lo afirmábamos en el capítulo I, recogiendo la opinión de Castelltort. Pero también podría suponerse que Arolas no renunciaba a la paternidad de estas composiciones. Incluso, y como consecuencia de las dos sospechas últimas, que los seguidores del movimiento romántico en Valencia, no tenían una noción demasiado clara de lo que era la nueva estética cuando aceptaban que se incluyera en una misma colección poética muestras como las analizadas junto a poemas líricos y narrativos rotundamente románticos.

SEGUNDA EPOCA (desde la fundación del "Diario Mercantil" hasta 1840). -

La aparición del Diario Mercantil es un síntoma claro de que la sociedad valenciana - como la española, en general- se desprezaba del letargo fernandino y adopta posiciones ante la conmoción que sacude al país por el alzamiento armado de las provincias del Norte. No es casualidad que el triunfo del romanticismo literario coincida con la irrupción del romanticismo político. Ambos se dan la mano y caminan juntos porque son aspectos de una igual visión de la vida.

La seudobucólica tertulia del P. Jaime Vicente -Victoriso entre los "pastores" -, a cuyo aliento parece que se deben las primeras muestras poéticas de Arolas, debía de resultar ya anacrónica al filo de los años treinta, cuando Cabrerizo reunía en su librería a un grupo de amigos más acordes con los tiempos y cuando la Academia de Apolo

tuvo que ser clausurada a causa del cariz imprevisto de violencia que tomó la discusión entre los defensores de Cosca y Vayo y los de Lamarca, pero lo que alrededor de 1830 no trasciende los límites elitistas, a partir de 1834, año en que empezó a publicarse el Diario Mercantil, queda al alcance del hombre de la calle -quien ni siquiera tenía que estar al tanto de las nuevas ideas -, porque podía leer en las columnas del periódico la defensa del trono de Isabel junto con reproducciones de poesías románticas, publicadas anteriormente en El Artista (12)

Importa subrayar el hecho de que el periódico valenciano, como otros que iniciaron con menos suerte su andadura informativa, se nutría en su sección literaria con creaciones de los escritores de Madrid (13), que alternaba con odas de encorsetado convencionalismo y fábulas pedestremente dieciochescas, originales de "ingenios" locales, que solían ocultar su nombre con legítimo pudor. Esto hace suponer que los poetas de Valencia, que se apoderaron paulatinamente de la prensa local, sustituyendo a los foráneos, fueron movilizados por sus colegas de la capital del Reino, en quienes estudiaron(?) la técnica del nuevo estilo, con independencia de que, a la vez, recurrieran a las fuentes y modelos de aquéllos.

Quizá se explique así el tono del Romanticismo valenciano en general, que suena más a lección aprendida, no exenta de ciertas reservas, que a vivencia auténtica. De aquí también esa cierta moderación y preferencia por motivos de inspiración y modelos próximos a los que se encuentran en el prerromanticismo francés.

El nombre de Arolas es también de los que empiezan a aparecer en el Diario con retraso respecto a la fecha de su fundación, aunque sospecho que desde los primeros números compuso versos para el periódico de que era cofundador. ¿ Timidez ? ¿ Obediencia a sus superiores que lo hacían ver lo poco que se avenían esos monesteres demasiado profanos con su estado religioso ? ¿ Se aplicaba en la nueva estética antes de decidirse a publicar lo que había asimilado de ella ? Muy probablemente la respuesta sea afirmativa en su triple aspecto. Lo cierto es que antes de 1836 Arolas no se había dado a conocer al gran público. Cuando al fin se decidió, aparecía como un poeta romántico por los temas de que trataba, por la métrica que utilizaba, por la lengua que manejaba.

Desde entonces son habituales en el periódico valenciano las poesías "caballerescas", "orientales" y "amorosas" firmadas por el padre escolapio. La métrica de estos poemas es rica y variada, según se

comprueba en el capítulo siguiente. Su temática ha sido ya estudiada. En cuanto a sus rasgos lingüísticos, los analizaremos siguiendo el mismo método que se ha aplicado en la primera parte de este capítulo.

Léxico: sustantivos.-

Los asuntos que aborda Arolas en esta segunda etapa de su vida determinan el empleo de vocabulario distinto. La evocación poetizada del pasado y del mundo oriental queda reflejada en el uso de sustantivos que pertenecen a los campos nocionales de `armas,` `construcciones militares,` `amor cortés,` `pasiones y sentimientos,` como era natural tratándose de esos temas. Pero creo que tiene cierta importancia caracterizadora, y por eso merece atención, el empleo de nombres de piedras y materiales preciosos, de pieles y tejidos caros, de objetos exóticos... De todo aquello, en fin, que muestra la preferencia de Arolas por la descripción superficial del ser humano, de quien le interesa especialmente el figurín más que la persona. Es cierto que esta particularidad es común, en mayor o menor medida, a los románticos, pero en nuestro poeta alcanza categoría de rasgo relevante.

1. Las denominaciones de piedras, metales y materiales de precio aparecen frecuentemente usados en sentido estricto, aparte otros muchos ejemplos en que tienen el valor de segundo término de una imagen: oro (Momp. II, 150; Cabr., 66, 264, 274), diamantes (Momp., III, 86; Cabr., 64, 113), esmeralda (Cabr., 63), rubies (Cabr. 63, 113), perlas (Momp., II, 151; Cabr., 161, 264), zafiro (Momp., II, 151), ámbar (Cabr., 264), óbano (Cabr., 274), marfil (Cabr., 274).

2. Tejidos: seda (Cabr., 66, 274; M. y S., III, 188, 190), brocados (Cabr., 64, 274), tisú (Cabr., 264), púrpura (M. y S., III, 190); y pieles nobles: martas (Cabr., 69).

3. Según Roberts (14), "the use of common and precious etons as real materials has elsewhere been attributed to Hugo". Pero Arolas enriquece el procedimiento indicando el lugar de origen de los objetos y materiales que pone ante la imaginación del lector, con lo que consigue un efecto sugeridor de gran eficacia. Lingüísticamente se resuelve en sintagmas de núcleo y complemento nominal unidos por la preposición de (N+ ph+ N): oro del Ofir (Cabr., 236), cornerinas del Yemcn (P. Ag., 208), diamantes de Golconda (Cabr., 106, 187), perlas de Basora (Cabr., 107, 159; P. Ag., 232, 280; M. y S., III, 213), cedal de Cachemira (M. y S., III, 286), chal/-os de Cachemira (Cabr., 205; M. y S., III, 257), púrpura de Tiro (P. Ag., 284; M. y S., I, 123), almizcle de Kho-

tón (Cabr., 138), ceñidor de Kashán (P. Ag., 207), frutas de Damasco (P. Ag., 261), esencias del Arabia (Cabr., 229), madoras de Camorín (Cabr., 139), opio de Tebaida (Cabr., 136). Este recurso es oriental y se encuentra en la Biblia, por citar una referencia precisa de cuya lectura, sin duda, fue habitual Arolas; pero también se encuentra en el Romancero, que igualmente leyó el escolapio, además de que puede probarse con un ejemplo al menos que tuvo en cuenta este procedimiento de la tradición española. En "Romance: Con vestido de almeña", el escolapio escribe:

... Le guardo
Linda valona tudesca,
Rico manto de contray (sic)
Y jubón de fina seda, (15)

Pues bien, en la serie de romances que tratan del "Casamiento del Cid con Jimena" se leen estos versos:

Se puso encima del raso
.....
Una gorra de Contray,
Con una pluma de gallo;
Llevaba puesto un tudesco
En folpa todo forrado; (16)

Lo mismo que en éste (núm. 739 de la Colección de Durán), en el 759 también se habla del tejido de Contray. No cabe duda de que Arolas leyó ambos y aprovechó el detalle en el suyo. De aquí se puede deducir que el poeta de Valencia no se limitaba a seguir un solo modelo sino que fundía varios en su idioleto, aunque a veces, en un ejemplo concreto, una fuente destaque con mayor nitidez sobre las demás, como en el caso de "Ricas cúpulas de estaño" (Cabr., 203), que es una traducción literal del verso de Víctor Hugo:

Cent coupules d'ôtain.

La hugolatría de Arolas sí está clara aquí y no puede ser otra la procedencia de esta imagen, según afirma Roberts, ya que no se encuentra en ningún otro poeta romántico a excepción de Hugo (17).

A la vista de estos ejemplos, se puede llegar a la conclusión de que nuestro poeta supo aunar hábilmente procedimientos de extracciones diferentes en el uso del sustantivo tanto para nombrar materiales valiosos como para indicar su procedencia, con lo que crea una atmósfera de lujosa apariencia que se intensifica especialmente en las orientales, en donde utiliza a la vez un rico vocabulario de origen árabe

(vid. cap. VI).

Este no desaparece en las composiciones histórico-legendarias o "caballerescas", pero sí es más escaso y, como era de esperar, pertenece al léxico del mundo musulmán español. Es el caso del que aparece en los versos siguientes:

Con vestido de almogía (sic)
Y adornada la cabeza
De tan blancos algrinales
Que la nieve atrás dejan, (18)

De los dos sustantivos subrayados, algrinales no figura en el Diccionario de la Academia, lo que vuelve a plantear al crítico el problema del origen de este préstamo, como el de otros ya citados en el capítulo VI.

Adjetivos.--

Pero sobre todo en la adjetivación epítética es donde se comprueba el cambio sufrido en el estilo de Arolas. El tipo de epíteto tradicional en la poesía culta, homérico o elegante, estereotipado en las composiciones de su primera época, da paso al epíteto subjetivo, propio del período romántico.

1. Roberts (19) señaló ya que en el escolapio, a diferencia de Rivas y Espronceda, el cultivo de lo horrible es mucho menos evidente. Sólo unos pocos ejemplos he podido encontrar en las composiciones a que he limitado este estudio: sombra espantosa (Cabr., 326), claustro aterrador (Momp., III, 53), fiebre infernál (Cabr., 211), sombra horrible (Cabr., 210), estertor horrible (Momp., II, 41), sierpe infernál (Cabr., 330), infernál tortura (Momp., II, 51), pánico terror (M. y S., I, 113), diabólico coro (Cabr., 327), tétrica losa (Cabr., 325), horronda semblanza (Cabr., 325), lóbrega y triste sepultura (Momp., III 53), mar horriso y bravo (Momp., II, 153), negros colores (Cabr., 326), lívida sion (Momp., II, 44), ronca voz (Cabr., 209), atroz recordamiento (Momp., II, 42), funestos posares (Cabr., 326), lívida osamenta (Ap. I, 375). Este es ya por sí mismo un rasgo distintivo de Arolas respecto a los otros románticos españoles (20).

2. Menos frecuentes aun son los epítetos que expresan indeterminación o vaguedad: sombras fantásticas (Castell., I, 160), secretos misteriosos (Castell., I, 160), semblante hechicoro (Cabr., 115), mujer encantadora (Momp., II, 41), arca misteriosa (Cabr., 277), crepúsculo dudoso (Cabr., 309), cánticos extraños (Cabr. 111), mágica lira (Cabr.

327), mágico conchal (Ap. I, 374), confusa armonía(Cabr., 327), eter-
na agonía(Cabr., 327), mágicos colores(Momp., III, 49; Ap.I, 365),
mágico semblante(Momp., II, 153), mágico destino(Momp., III, 61), má-
gicas pinturas (Cabr., 3), velo misterioso (Momp., II, 125), fantásti-
co sueño (Cabr., 115). Se observa el predominio de mágico sobre todos
los demás.

3. Tristeza y melancolía: imágenes tristes (Cabr., 326), som-
bra llorosa (Cabr., 325), pena congojosa (Momp. III, 87), destierro
triste (Momp., III, 50), cuidado lastimero (Momp., III, 48), triste
páramo (Cabr., 209), triste acento(Cabr., 33), lóbrega y triste sepul-
tura (Momp., III, 53), palidez marchita (Momp., III, 91), lides lasti-
meras (Momp., II, 58), sonrisa amarga (Cabr., 331), amargos celos(Momp.
II, 51), hondo suspiro(Cabr., 328), amargo sentimiento (Momp., III,
49), tímido rayo de luna callada (Cabr., 329), tristes agonías(Momp.,
III, 97), amargo sentimiento(Momp., II, 49), mirada lánguida (Momp.III,
45), lánguido giro(Cabr., 329).

4. Donotativos de reacciones apasionadas, que son todavía más
escasos: frente impía (Momp., II, 43), maldición sombria (Momp.,II,43),
beso fementido (Cabr., 115), lodo mundanal (Cabr., 273), insecto in-
mundo (Momp., II, 43), gusano codicioso (Momp., II, 43), cebo impío(
Cabr., 333), frente impura (Cabr., 333), sucio reptil (Ap. I, 366),
bárbaro opresor (Ap. I, 365), bárbara indignación(M. y S., I,117),
ciego delirio (Cabr., 328). En muy pocos ejemplos tienen la fuerza que
se observa en otros románticos, hasta el punto de que están más cerca
de los epítetos enfáticos "laudativos", "intensificativos" o "denigran-
tes", corrientes en la poesía prerromántica. Claro es que este tipo
de adjetivos epítéticos se encuentra representado por extenso en todos
los poetas contemporáneos de Arolas, pero lo que es característico del
escolapio y puede considerarse rasgo estilístico es que predominen es-
tos adjetivos en la poesía de esta segunda época sobre los que son más
propiamente románticos, más subjetivos.

5. Entre estos epítetos enfáticos, sobresalen los que tienen
sentido negativo o denigratorio: extranjero vil (Cabr., 164), esclavos
viles (Ap. I, 373), tierra impura (Cabr., 530), impuras mesna-
das (M. y S., I, 116), torpe esclavo(Ap. I, 365), miseros mortales
(Castell., I, 161), vil temor (Cabr., 35), torpe pupila(Cabr., 261),
bastardas yerbas(Momp.,II, 149), infeliz mujer(Momp., II, 130, 149),
suerte infausta (Momp.,III,121).

6. Les siguen los que tienen una función intensificativa del

sustantivo, de mayor dispersión semántica que los anteriores: hondo abismo (Cabr. 334), abierto llaga (Momp., II, 41), vigilante centinela (Cabr., 73), aguerridas huestes (M. y S., I, 115), frío desdón (Cabr., 209), plácida armonía (Cabr., 32), regio cetro (Cabr., 35), largos corredores (M. y S., I, 114), honda horida (Cabr., 81), graves duolos (Cabr., 80), encondida hoguera (Cabr., 261), dura guerra (Momp., III, 50), agudo pasador (Cabr., 275).

Toda esta adjectivación es prácticamente la misma que aparece en La Sílvida del Acueducto, "poema romántico" que hemos considerado, en el capítulo correspondiente, como la obra central de esta segunda época del poeta. Al estudiar esa composición se ha podido observar que el estilo de Arolas aparece, en el momento de más aguda exaltación romántica, con caracteres transicionales que traicionan la arrebatada rebeldía con que se desarrolla el asunto. Era lógico suponer que los poemas en donde la rebelión era menos patente o en donde el talento romántico se muestra en su faceta evocadora y sentimental presentaran rasgos lingüísticos acordes con esa actitud.

6. La predilección de Arolas por la técnica descriptiva sobre la narrativa se advierte en el uso de adjetivos - sean o no epítetos - que expresan nociones de luz y color: sombras pálidas (Cabr., 210), playa oscura (Cabr., 265), colaje oscuro (Momp., II, 153), croncha blonda (Cabr., 64), jubón carmesí (Cabr., 63), flores amarillas (Cabr., 310), blanca rosa (Cabr. 112), lago azul (Cabr., 309), ámbar desleído (Cabr. 260), cabellos blondos (Momp., III, 48), seno novado (Cabr., 275), aurora nacarada (Ap. I, 365), blancos algrinales (M. y S., III, 185), nitido lucero (Cabr., 311), claro cielo (Momp., II, 153), lucientes cascos (Ap. I,), tostado alazán (Cabr., 73), obúrnea lira (Momp., III, 51), pin-tadas flores (Cabr., 335), doradas cúpulas (Cabr., 112), rubios cabellos (Momp., III, 50), clara luz (Ap. I, 365), plumaje azul turquí (Cabr., 66), argentada espuma (Momp., III, 43), llama amarillenta (Momp., III, 83), pupila azul (Momp., II, 159), piedra azul (Momp., III, 108), albo jazmín (Momp., II, 72), blanco jazmín (Sílvida, 211), blanca mano (Momp., II, 60; Cabri., 8), artesón dorado (Cabr., 126), rubí encondido (Sílvida, 61), encondida grana (Momp., III, 56), rosas encondidas (Momp., III, 98), dosel morado (Cabr., 7), morado pabellón (Sílvida, 48), negros ojos (Momp., II, 46), colibrí topacio (Momp., III, 86), verde esmeralda (Sílvida, 61; Momp., II, 88). Si a estos ejemplos añadimos las locuciones con función adjetiva, los sustantivos que tienen connotaciones cromáticas y las imágenes cuyo segundo miembro subraya la i-

dea de color, podemos deducir que nos encontramos ante un rasgo típico del estilo de Arolas, porque pocos poetas románticos muestran un haz tan rico de efectos sensoriales y, sobre todo, de percepción ocular(21).

7. Hay que sumar a los anteriores aquellos que expresan brillo o reflejo de la luz sobre los objetos: bruñida plata (Sílvida,44), casco reluciente (Momp., III, 140), corola rutilante (Momp.,II, 149). Roberts opina que este tipo de epíteto se encuentra en la poesía de Arolas y, en general, de los románticos contemporáneos - Rivas, Espronceda, Zorrilla - por influencia de Víctor Hugo (22). Me parece, en cambio, que basta recorrer las páginas del Romancero para saber que es recurso tradicional en nuestra poesía narrativa, a pesar de su parquedad en las descripciones. Tan seguidor era Víctor Hugo como los poetas españoles. Lo que quizá aprendieran éstos de aquél es a ser pródigos en el empleo de este procedimiento.

8. Finalmente, un número no pequeño de epítetos de este tipo, frecuentes en la poesía clásica y neoclásica, se encuentran también en los poemas estudiados ahora como en los anteriores: refulgente, fulgente, fúlgido, fulgurante, rubicundo ...

9. La sensualidad que se descubre en los versos de Arolas no queda reducida a los epítetos cromáticos o de luz, sino que el poeta procura plasmar una rica gama de sensaciones físicas. Aparte adjetivos tan significativos como márbido (Momp.,II, 114), voluptuoso (Sílvida, 147;Momp.,III, 56) y los frecuentes grato y plácido, se encuentran numerosos ejemplos de epítetos que expresan sensaciones táctiles: plumas blandas y preciosas(Sílvida, 139), sofá mullido (Sílvida, 56), auras suaves (Sílvida, 76), turronto seno(Sílvida, 61), fresca tez (Cabr., 263), visera dura(Cabr.,66), puñal agudo (Cabr., 163); auditivas: pico arrullador y cariñoso (Sílvida, 191), son argentino(Momp.,II, 106), eco prolongado (Cabr.,160), noche callada (Cabr., 325), música flébil (Cabr., 327), arrullo leve (Momp.,III, 52), sordo rumor(Cabr., 265), crujiente (sic) soda (Momp.,III, 44), sonido melodioso (Momp.,III, 62); gustativas: licor amargo (Sílvida, 93), dulce almibarado (Cabr., 8), dulce néctar(Sílvida, 96), copa ponzoñosa (Momp.,II, 51), blandas mieles (Momp.,III, 133), ósculo sabroso (Sílvida, 42), sabrosas mieles (Momp.,II, 118); y olfativas : nardos olorosos (Cabr., 159), oloroso aliento (Momp., III, 86), aromoso arriato(Cabr., 77), oloroso ambiente (Momp., III, 48), aura aromosa y tibia (Momp., II, 92), aroma delicioso (Momp., II, 160), aliento delicioso (Momp., III, 46), esencia exquisita (Momp.,III, 93), aroma sabeo delicado (Sílvida,20). Los ejemplos

citados muestran un predominio de los epítetos que realzan la cualidad positivamente, según la forma tradicional de la poesía clásica.

En conclusión: Arolas emplea en esta época epítetos ennoblecedores y elegantes en una mayor proporción que la de epítetos subjetivos, característicos de los románticos. El poeta se vale de una adjetivación que apunta fundamentalmente a la descripción superficial de seres y objetos, destacando lo cromático sobre cualquier otra impresión sensorial. El brillo, el color, el lujo, en definitiva, se realza con la utilización del epíteto rico.

Estructura del sintagma nominal.--

Se advierte una mayor complejidad en las relaciones entre los elementos del sintagma nominal respecto a la primera época, que, reducida a esquema, presenta las fórmulas siguientes:

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| I. <u>Monovalentes</u> | { | a) N + CN; sombra espantosa |
| | { | b) N + (ph + N); labios de carmín. |
| | { | c) N + (ph + CN + N); faro de inmortal fulgor. |
| | { | d) CN + N; ricas galas. |
| | { | e) N + CN + CN; mar horrísono y bravo. |
| | { | f) N + (ph + N) + (ph + N); tez de nieve y de rosa. |
| | { | g) CN + CN + N; lóbrega y triste sepultura. |
| | { | h) CN + N + CN; indómito bruto desbocado. |
| II. <u>Polivalentes</u> | { | i) CN + N + (ph + N); rico manto de Contray. |
| | { | j) CN + N + (ph + N + CN); tímido rayo de luna
callada. |
| | { | k) CN + N + (ph + CN + N); nítido globo de puro
cristal. |
| | { | l) CN + N + (ph + N + (ph + N)); ricas perlas del
golfo de Basora. |

Sin embargo, las estructuras N + CN o CN + N siguen siendo las más corrientes, seguidas de N + (ph + N). El estudio de los 389 ejemplos encontrados en las composiciones que me han servido para el muestreo de esta segunda época da los siguientes resultados: 168 casos en que el sustantivo va antepuesto (42'9 %), 170 con el sustantivo pospuesto (43'7 %), 25 ejemplos del tipo I. b) (6'4 %) y 2 de I. c), 10 del II. e), 1 del II. f), 6 del II. g), 2 del II. h), 2 del II. i), 3 del II. j), 2 del II. k) y 1 del II. l), que suman el 7 % restante.

Si se comparan estas cifras con las obtenidas en el análisis de las poesías del primer período, se observa que Arolas utiliza en éste indistintamente las construcciones I. a) y I. d) en una proporción prácticamente igual, mientras que antes predominaba la constitui-

da por adjetivo + sustantivo sobre su contraria; y que ha ampliado la gama de posibilidades estructurales de la función adjetiva, tanto en lo que venimos denominando sintagmas monovalentes como en los polivalentes, lo cual es una cualidad sobresaliente de la lengua poética del Romanticismo.

Sigue siendo indiferente la posición del adjetivo dentro del sintagma desde un punto de vista semántico: oscuro, triste y otros epítetos aparecen indistintamente antepuestos o pospuestos al sustantivo.

Predomina la acentuación oxítona y paroxítona sobre la proparoquítona en uno de los elementos sintagmáticos, independientemente del número de sílabas del núcleo y complementos. Los casos en que el núcleo está constituido por una palabra esdrújula son menos que los que llevan ese acento en el complemento, aunque en la construcción N + CN el énfasis tonal recaer sobre el sustantivo (13 de 17 ejemplos) mientras que en la fórmula CN + N lo hace sobre el adjetivo (29 de 32 ejemplos). Es decir, de un total de 49 ocasiones en que uno de los elementos del sintagma monovalente es una palabra esdrújula, ésta va antepuesta en el 85'8 % de los casos. Parece que esta disposición responde al interés de Arolas por hacer recaer el acento sobre el vocablo más significativo de la unidad nocional que forma el sintagma, que se refuerza por su coincidencia con los acentos rítmicos del verso. Esta disposición puede considerarse como una concesión a la musicalidad romántica; no así cuando el acento es agudo, ya que en los poemas de la primera época era tan frecuente como ahora.

Esta conclusión es válida aplicada a los sintagmas polivalentes.

El verbo.-

La estructura narrativo-descriptiva de estas composiciones, situados en un tiempo y un espacio distantes, se manifiesta en el uso del verbo en pasado - pretérito imperfecto y perfecto absoluto -, que predomina sobre el presente y el futuro simple. Esta pobreza temporal es frecuente en la narración y descripción románticas (23).

Con una clara intención evocadora de la técnica juglaresca, Arolas usa mucho el imperativo para llamar la atención de su público:

Vod a Goliad do Geth con su coraza (24)

O bien para darle un regusto arcaizante al diálogo de los personajes:

Las formas no personales del verbo aparecen en su valor sustantivo, adjetivo y adverbial y nunca en construcciones perifrásticas, como en cambio sí se encontraban en las composiciones de la primera época.

Otros aspectos léxicos.-

Probablemente sea el uso frecuente y variado de términos árabes el rasgo más característico de las orientales de Arolas, con la intención de sugerir color local más que de hacer pasar sus poemas por orientalizantes. Ya se ha dicho antes que eso lo diferencia de sus contemporáneos, que emplearon un vocabulario oriental menos rico cuando se valieron de este recurso.

Por la misma razón - la sugerencia de lo histórico-ambiental-, el escolapio usó de un léxico variado para nombrar armas, trajes y objetos decorativos al evocar el pasado. Igualmente, como otros románticos, creía en la validez de la imitación de la lengua arcaica o fabla como recurso para dar a sus composiciones una falsa pátina de antigüedad. Este procedimiento ingenuo, aunque no exclusivo, sí es característico de las poesías "caballorescas". No se trata sólo de una manera de plasmar la lengua de los protagonistas en el diálogo, sino que aparece indiscriminadamente en el texto correspondiente al rol del narrador:

Le plañan todas ellas,
Viéndolo tan mal ferido. (26)

Se encuentran abundantes ejemplos de sustantivos: cobil por cubil (Cabr., 77), fija por hija (M. y S., I, 114); de adjetivos: ahijadas por ahijadas (M. y S., III, 186), febrido por bruñido (Cabr., 66), ferido por herido (Cabr., 72), aforrada por forrada (Cabr., 69), aguesta por esta (M. y S., I, 114); de verbos: fablar (M. y S., III, 187), yogar (M. y S., III, 189), facer (Cabr., 71), mirallo (Cabr., 71), afinarse (M. y S., III, 186); de adverbios: cedo por pronto (M. y S., III, 186), priesa (M. y S., III, 186), do (Cabr., 64), non (M. y S., I, 114); y proposiciones: fasta (M. y S., III, 186).

Junto a estas palabras sometidas a una labor de "envejecimiento", se encuentran otras pertenecientes al nivel culto de la lengua. Latinismos como ponderoso, excelso, ósculo, horrisono, albo, lúbrico, magnífico, magno, nupcial, odorífero, omnipotente, pío, próvida, undo-
so, etc., son frecuentes tanto en las composiciones de tema oriental

como en las lírico-amorosas o histórico-legendarias.

Figuras de base morfológicas, sintántica y de pensamiento.--

Además de las ya citadas para la primera época, aparecen otras que indican un enriquecimiento de recursos expresivos. Así, entre las figuras de base morfológica, aparte los casos de politote, que son muy abundantes, se encuentran algunas aliteraciones:

Sombra leve y aura suave (27)
Así del mar horrisono y bravío
Levanta la gaviota raudo vuelo (28)

Sin embargo, igual que en las primeras poesías del poeta, es mayor la variedad de figuras de base-sintaxis. De ellas, la que presenta mayor índice de frecuencia es el hipérbaton, como ocurría antes, y con las mismas inversiones de la estructura sintáctica. De esta manera, Arolas logra el ritmo descado, la rima o la asonancia.

Sigue en importancia la anáfora, que más de una vez está incluida en versos dispuestos en paralelismo, a imitación de la poesía tradicional:

Bien está con peto duro,
Con gola y celada puesta,
Bien saluda con la lanza,
Bien os habla aunque no apea; (29)

Nunca se ha visto la fiera
Ni segura en la carrera
Ni segura en el cobil. (30)

Aunque menos frecuente, el uso de la reduplicación tiene importancia como innovación respecto a la primera época:

Escuchad, escuchad su voz maldita (31)

También es novedad la concatenación:

Y tras adúltero sueño,
Sueño breve que voló, (32)

y la deixis:

Los tigres allí están; allí se encierra
El bárbaro opresor. (33)

Roberts (34) mostró ya que se encuentran en Arolas dos formas de hipálage: una en que el adjetivo reemplaza a un adverbio (en reali-

dad, una enálage):

Vióla, y huyó veloz al mar de Atlante (35)

y otra, con menos ejemplos, en que el adjetivo epítetico modifica un sustantivo en lugar de otro:

Hudió el acero inclemente (36)

Usada tímidamente esta figura en la primera época, ahora se repite a menudo, lo mismo que en la tercera.

Respecto a las figuras de base-pensamiento, disminuye el uso de la alusión, con pérdida, además, de sus referencias mitológicas, que quedan reducidas prácticamente al tópico del "astuto flechador" (Momp., III, 52). Sin embargo, el número total de alusiones es mayor en la obra de Arolas que en la de Rivas, Espronceda y Zorrilla. Ello se debe quizá, como apunta Roberts, a una pervivencia de las fórmulas heclásicas, que en nuestro poeta tienen rango caracterizador.

El hecho mismo de la escasez de antítesis en relación con su frecuencia en la obra de los tres románticos citados, es significativo para valorar hasta qué punto Arolas recurrió a procedimientos típicos de la escuela que representaba en Valencia. No obstante, pueden señalarse las fórmulas más frecuentes para contraponer dos conceptos antitéticos. Predomina el oximoron:

Y como leve arista derribaron
El frágil (sic) monumento (37)

Murmuran los mares; no hay ola serena (38)

Le sigue la construcción simétrica de dos epítetos o locuciones adjetivas referidas a un mismo sustantivo, que Roberts supone influencia de Hugo sobre Arolas, como pretende demostrar con la comparación de los dos ejemplos siguientes:

Cuando tu desdén fingido
Te valió un desdén de veras

A moi la couronne d'öpines !
A vous la couronne de fleurs! (39)

Este tipo de antítesis no se encuentra en los tres románticos citados anteriormente; es decir, tanto si se debe a la influencia de Hugo como a otra cualquiera (Desbordes-Valmore utiliza con mucha frecuencia el re-

curso de contraponer al yo el tú con quien dialoga, lo que convierte la antítesis en casi una necesidad estilística, y tenemos la evidencia de que Arolas leyó a la poetisa infeliz), lo cierto es que el escolapio lo utiliza por primera vez en España.

Unas veces la oposición de dos conceptos es paradójica:

Es pésame el parabién (40)

Otras, los dos conceptos antitéticos se contienen en toda una estrofa:

- " ; Acmé ! ... Adiós ... : estas puertas
Que se cierran con mis ayes,
Se abrirán a los placeres
Cuando vencedor tornares." (41)

Es fácil encontrar ejemplos de prosopopeya, sobre todo, como personificación de abstracciones:

Cuando reina la hermosura
Tras larga opresión y lloro. (42)

No faltan, sin embargo, muestras en que cualidades o comportamientos humanos se atribuyen a ciudades, animales y fenómenos naturales:

Señora de regiones infinitas (43)

El apóstrofe, tan del gusto de los románticos, es relativamente frecuente:

¡ Armonía feliz !... ; Tu origen fuera
Cuando el primer mortal ontro jardines
Di , un beso a su dichosa compañera (...)! . (44)

Las exclamaciones y las interrogaciones retóricas son más numerosas ahora que antes, como era de esperar en una poesía que refleja actitudes anímicas apasionadas. La imprecación, lógicamente, tampoco podía estar ausente:

¡ Oh !, malhayan los marinos
Que al torpe señor de Fez
Venden por mil sultaninos
La hermosura y doncellez. (45)

Hay, pues, en las composiciones de este segundo período de la poesía del padre escolapio una combinación de figuras propias del Romanticismo y de la poesía clásica o seudoclásica que demuestran, en mi opinión, la posición ecléctica o moderada de Arolas, que es carac-

terística de los románticos valencianos. Ni siquiera en La Sifida del Acueducto, su aportación más exaltada al movimiento romántico, pertenece a ese movimiento con plenitud de derecho, si la consideramos en función de la lengua y no del asunto.

Comparaciones, imágenes y metáforas.-

Cuando en páginas anteriores rectificaba el juicio de Mundy sobre el lenguaje metafórico de Arolas, lo hacía para subrayar el escaso número de ejemplos que se encuentran en las Cartas amatorias y en las "églogas", porque entonces el poeta se mostraba como un epígono del siglo XVIII. Pero en este período las comparaciones y las metáforas ocupan un puesto muy destacado en la caracterización del estilo de nuestro autor.

En lo que al símil se refiere, a las tres fórmulas empleadas antes hay que añadir otros procedimientos: Así aparece combinado con como :

Confunden su vista de celos traidores
Imágenes tristos y larvas que espantan,
Que así como densos y oscuros vapores
Al fin de la tarde, del mar se levantan. (46)

o simplemente solo:

Rechinan en sus goznes los cerrojos
De la dura prisión; el aire puro
Respira la beldad, brillan sus ojos
Cual iris bello entre colaje oscuro (sic).
Así del mar horrísono y bravo
Levanta la gabiota (sic) raudo vuelo,
Dejando en las espumas lecho frío
Por cloves auras en el claro cielo. (47)

Nos encontramos ante una técnica que se repite con cierta frecuencia: el nexo comparativo une dos estrofas que contienen a su vez sendos símiles relacionados entre sí.

El encadenamiento de asociaciones se construye también mediante como y cual si combinados:

Trémula al lecho camina
Cual si fuera un precipicio,
Como el roo que vecina
Ve la infamia y el suplicio
De sangrienta guillotina. (48)

o bien utilizando el nexo comparativo una sola vez en la cadena de símiles e implicándolo después:

¡ Hijo del hombre !... vivir
Es lo mismo que llorar,
Dar tregua al lloro es dormir,
Ser dichoso, eso es soñar. (49)

La comparación de superioridad, para realzar la cualidad del primer término sobre el segundo, aparece en varias ocasiones:

Eres, ¡ oh virgen cándida !, más pura
Que la brisa que halaga los laureles. (50)

La construcción del símil con verbo de apoyo también es habitual. Finalmente, abundan las comparaciones con como y cual, lo mismo que en la primera época.

Aparte estas consideraciones formales, cabe establecer una clasificación semántica de la imaginaria de Arolas. Nuestro poeta se nos presenta con una actitud definida ante la naturaleza, que se refleja en el plano irreal de las comparaciones, imágenes y metáforas. Esta sensibilidad queda oculta muchas veces tras el tópico o el recuerdo de un antecedente, de tal modo que la impresión recibida por el lector es una mezcla de convencionalismo y sinceridad: justamente, esas dos palabras sintetizan el veredicto final que se puede aplicar a esta poesía.

Los dos planos - real e irreal - que el escolapio relaciona con más insistencia a lo largo de las composiciones ahora estudiadas son:

1. mujer o encantos femeninos = ángel o flor:

Enjugar con su pañuelo
Los ojos de serafín. (51)

Me abrazaron tus labios de claveles. (52)

Su tez de nieve y de rosa
Y sus labios de carmín,
Sus pupilas celestiales,
Errantes en ojos bellos,
Como sus rubios cabollos
Sobre el sono de jazmín (53)

En estos ejemplos figuran también tres asociaciones que se repiten continuamente en la poesía lírica de Arolas: la identidad piel de la mujer = blancura = nieve = jazmín =; labios = rojos = carmín; ojos = mirada candorosa = serafín. En los tres, el elemento de enlace es el color.

2. lágrimas = rocío; lágrimas = perlas:

La fresca y rosada aurora
Que a las matinales flores
Con las lágrimas que llora
Da perfumes y colores. (54)

Mientras que en los ejemplos del párrafo anterior la conexión se establece por una simple subordinación mediante la preposición de, en este caso la metáfora, con ser tan elemental, es el resultado de una elaboración mayor reflejada en la omisión del plano real implícito en lágrimas (= rocío).

3. vicios, pecados, pasiones = gusano, insecto:

Yo soy insecto inmundo
De torpe vicio lleno,
Nutrido con el cieno
Del miserable mundo. (55)

Sujeto + SER + atributo es una estructura muy usada en sus imágenes. La relación entre un individuo o sus pasiones con un insecto o un gusano repulsivo, también. En el mismo poema, aparece otra imagen semejante (remordimiento = gusano):

Y si te debo un ósculo bendito,
Morirá aquel gusano codicioso
Que pica el corazón tras el delito. (56)

Otras asociaciones con cualquiera de las tres estructuras analizadas son: vida = sueño, brevedad de la vida = brevedad de la flor, sangre = púrpura, atardecer = lecho de púrpura, luna = virgen pura, sol = mina de diamantes, descripciones físicas o espirituales, ponderativas o no = fieras de espléndida presencia. Estos esquemas le permiten una variada gama de posibilidades combinatorias. No obstante, la repetición se convierte en monotonía que llega a cansar a quien lee sistemáticamente la obra de Arolas.

Si relacionamos los resultados de este breve análisis con los obtenidos respecto a las primeras composiciones, podemos deducir que ha tenido lugar un proceso de enriquecimiento tanto de motivos como de estructuras lingüísticas. Los símiles, y la imagen y la metáfora principalmente, se acumulan, formándose unos sobre otros hasta el punto de que más de un poema de esta época es, en realidad, una sucesión progresiva de lenguaje figurado. Tal es el caso de "Las lágrimas" y "Su bolso", por ejemplo.

Efectos rítmicos: el encabalgamiento y la rima.-

Parece que el uso del encabalgamiento en estas composiciones viene determinado por las limitaciones silábicas del verso, ya que no se observa ninguna intención expresiva por parte de poeta. Corroborar mi opinión el hecho de que el desajuste pausal de sintaxis y ritmo se presenta en el 86'3 % entre el sustantivo y su complemento determinativo, caso que en la poesía de la primera época era también frecuente. El 13'7 % restante lo constituyen cuatro ejemplos del tipo de sirrema formado por sustantivo + adjetivo y dos de verbo en forma personal + infinitivo, en los que cada uno de los segmentos están colocados en versos distintos.

No obstante, el resultado rítmico - sea o no consciente - es de fluidez, si se tiene en cuenta que el encabalgamiento es de los llamados suaves. (Los ejemplos citados en el apartado anterior correspondiente a éste ilustran los esquemas a que hago referencia y me evitan caer en reiteraciones inútiles).

En cuanto a la rima, Arolas se caracteriza, dentro de la tónica común a sus contemporáneos de emplear una rima sonora y densa, por una tendencia a las asociaciones fáciles, que se repiten también, como ya hemos venido observando en otros aspectos de su obra, con una cierta monotonía. Nada más lejos suponer que el escolapio comulgara con una poética machadiana ante litteram ("Prefiere la rima pobre,/ la asonancia indefinida./ Cuando nada cuenta el canto,/ acaso huelga la rima."). La impresión de pobreza se produce -¡ una vez más !- no tanto por la escasez de medios cuanto por la frecuencia de la repetición.

El estudio de las rimas de 8 poemas lírico-amorosos, 5 orientales y 4 histórico-legendarios ha dado como resultado una abrumadora mayoría de rimas gramaticales sobre las no categoriales, no sólo en el cómputo final (5 a 3, 5 a 0 y 3 a 1) sino en la suma de las de cada tipo dentro del poema. El número de versos manejados y la variedad de estrifas tenidas en cuenta constituyen un conjunto de elementos de juicio que permiten llegar a una conclusión que, si no rectifica la teoría de Cohen según la cual lo normal en el Romanticismo es el caso contrario (predominio de las no categoriales sobre las gramaticales), nos autoriza a afirmar que estamos ante un poeta que no sigue la tónica general de su época (57).

Precisamente la preferencia de Arolas por este tipo de rimas es lo que produce en el lector la impresión de haber oído antes eso. Es indudable que las asociaciones rítmicas de idénticas categorías

lógicas limitan las posibilidades de combinación, y las repeticiones se hacen inevitables. Cuando esto ocurre en un poeta fecundo cuya obra muestra una tendencia a las soluciones fáciles - imitaciones, clichés estructurales, temáticos y lingüísticos -, hay que suponer que nos encontramos ante un fenómeno que es consecuencia más de una concesión a la ley del mínimo esfuerzo que de una voluntad de estilo.

El poeta del Diario Mercantil se conformaba con el éxito en las páginas porocederas de la prensa y en ellas malgastó el talento que, a pesar de sus defectos, no se le puede discutir.

TERCERA EPOCA (desde 1840 hasta 1846).-

Pocos rasgos que no hayan sido ya tratados cabe reseñar en la obra de Arolas de esta etapa última, aun cuando el toma religioso ocupe la mayor parte de su poesía a partir de 1840: sustantivos, adjetivos, verbos; estructuras sintagmáticas; comparaciones, imágenes, metáforas; ritmo...

Desde un punto de vista léxico, destaca el predominio del sustantivo que designa abstracciones, comportamientos morales, fauna, flora y fenómenos naturales. El contenido de las "armonías" y "meditaciones" y la influencia de Lamartine explican este cambio. Hay una referencia mayor a la mitología, que apenas se encuentra en la época anterior.

Los epítetos románticos alternan con los de abolengo clásico, con un cierto predominio de los últimos.

Los latinismos aparecen en un número invariable, como en las composiciones de las dos primeras épocas: macular (M. y S., II, 146), damnación (M. y S., III, 67).

Arolas usa palabras anticuadas en composiciones que no pretenden ser una evocación del pasado. Así sucede en el "Himno a los ángeles", en donde se dice padres amarridos por "afligidos" y atristan por "entristecen" (58); orgulleza por "orgullo", en "La ballona" (59). También se encuentran curiosas innovaciones léxicas construidas sobre palabras fijadas tradicionalmente con una fonética o una categoría morfológica distintas de las que usa el poeta: retiroto por "retrete" (M. y S., III, 304); sendamente por "sendos" (Ap. I, 488). No falta algún que otro adjetivo familiar:

Me ha convertido en bolonio (59)

expresión coloquial:

Pero se quedó afligido
Porque el Rey le echó una pulla (60)

e incluso alguna construcción propia del catalán y que en castellano no aparece más que en las regiones de dominio de esa lengua oriental de la Península:

¡ Inocente !, ¡ que no sabes
Que todos los hombres son
En el requerir suaves (...) ! (61)

Uno de los efectos rítmicos de uso mayor en este período que en los anteriores es el paralelismo versal:

Y entrambos fulminan,
Y entrambos rielan. (62)

Las comparaciones, imágenes y metáforas se construyen básicamente con los mismos elementos que antes, aunque quizá haya menos carga de voluptuosidad pero no de sensualidad: luz, color, aroma, sonidos ... siguen siendo motivo de descripción.

En cuanto que la justificación de esta poesía es el descubrimiento de Dios a través de la naturaleza, son frecuentes la prosopopeya, el apóstrofe y la deprecación, que faltaban antes. Las demás figuras de pensamiento, de sintaxis o de léxico aparecen en la misma proporción que en la segunda época.

Una vez señalados los rasgos sobresalientes del estilo de Arolas a lo largo de las tres épocas diferenciadas en su obra, se pueden establecer unas líneas maestras que sirvan para subrayar las constantes de su poesía desde las Cartas amatorias hasta el último poema compuesto en 1846:

1.- Los sustantivos que reflejan una visión idealizada de la realidad, propios de la poesía clásica y neoclásica, se encuentran en toda la producción de Arolas. Una cierta tendencia a la abstracción queda patente en el uso de latinismos. La evocación histórica se logra mediante un léxico de fonética arcaica o que designa objetos en desuso. El mundo oriental se sugiere con numerosos arabismos y con referencias geográficas, que suelen acompañar a los sustantivos con una intención encomiástica. Los términos que expresan melancolía, tristeza o añejez son abundantes, así como los de flora, fauna y fenómenos naturales.

2.- Los epítetos clásicos, ennoblecedores, predominan en todo momento sobre los subjetivos, característicos del Romanticismo. Su co-

locación, ante el sustantivo modificado es ligeramente más frecuente que en el caso contrario. El sintagma nominal presenta otras estructuras que son, en todos los casos, menos abundantes que las dos citadas. Los epítetos de color y luz predominan sobre los que expresan olor, sonido, sabor y tacto. Arolas gusta de los colores brillantes e intensos.

3.- Hipérbaton, anáfora, hipálage, enálage, imprecación y prosopopeya son las figuras más corrientes. En menor proporción se halla la antítesis.

4.- La comparación predomina sobre la imagen y la metáfora. A partir de la segunda época, las tres se acumulan con profusión y repiten los mismos motivos una y otra vez.

5.- Las rimas son, en la mayoría de los casos, gramaticales.

NOTAS AL CAPITULO NOVENO

(1) Vid. supra, pág. 156 n. 21, ROBERTS, op. cit., pág. 154 y ss.

(2) Para seleccionar las composiciones analizadas en este capítulo, he seguido un procedimiento basado en un muestreo a partir de la lista de composiciones de cronología segura expuesta en el capítulo II de este trabajo. De este modo, los rasgos que señalo no han sido encontrados en poemas especialmente representativos por su perfección formal o por su difusión, sino que destacan del conjunto seleccionado, siguiendo el criterio de escoger en esa lista una de cada cinco composiciones desde la que figura en primer lugar, excepto en el caso de las Cartas amatorias y de las églogas, representadas aquí por la primera de cada una de ellas. Así se eligen automáticamente poemas correspondientes a la clasificación general de la poesía de Arolas, a la vez que se tiene en cuenta el orden de publicación. He creído oportuno excluir las composiciones de cronología problemática para evitar que los datos obtenidos de ellas pudieran desvirtuar el resultado, en caso de que mi método para proponerles una fecha resultara erróneo. No obstante, he prescindido del rigor a que me obliga este sistema en algunas ocasiones, cuando ciertas palabras y recursos poéticos en general, que figuran en las poesías no incluidas en esta selección, no aparecen en las analizadas por principio, y pasarlas por alto supondría un vacío.

En este 20 % del total de la obra poética de Arolas serán objeto de estudio 12 composiciones líricas - amorosas o no -, 10 "orientales", 13 histórico-legendarias, 15 "religiosas", 6 de circunstancias y 1 de carácter festivo. Es decir, estarán representadas todas las modalidades de la poesía del escolapio en una proporción muy semejante a la que tienen cada uno de estos "géneros" respecto a la cifra global.

(3) COHEN denomina rimas no categoriales a las de "palabras no pertenecientes a la misma categoría morfológica" y gramaticales a las del caso contrario. Vid. Estructura del lenguaje poético.- Ed. Gredos. BRH.- Madrid, 1970.- pág. 83.

(4) Para simplificar, detrás de cada cita coloco entre paréntesis, en números romanos, el correspondiente al tomo de la edición de Mompíe y en guarismos la página.

(5) Denomino sintagmas nominales monovalentes aquellos cuyo núcleo es modificado por un solo complemento epitético y polivalentes a los que formalizan una estructura más compleja, en que el núcleo es modificado por más de un adjetivo.

(6) Prescindo de la representación de la sinalefa.

(7) Art. cit., pág. 72.

(8) Igualmente se encuentra un símil disimulado en los versos: "Se rinde al propio peso el limonero/ Cuyo fruto al virgíneo pecho imita" (I, 73), que merece ser destacado porque es una prueba de la pronta aparición en la poesía de Arolas del motivo del seno femenino, siempre evocado después con sensualidad complaciente. Algún otro ejemplo se encuentra también en las Cartas.

(9) BALBIN, RAFAEL DE : Sistema de rítmica castellana.-Gredos.

B.R.H.-- Madrid, 1968 (2ª ed. ampliada).--pág. 202.

(10) Vid. sobre este efecto rítmico el concienzudo estudio de ANTONIO QUILLIS: Estructura del encabalgamiento en la métrica española. CSIC. RFE. Anejo LXXVII.- Madrid, 1964.

(11) Op. cit., pág. 102.

(12) En efecto, con la referencia expresa a esa revista, aparecen en el Diario "A la luna", de Nicomedes Pastor Díaz (27.V.35); "El bulto vestido de negro capuz" de Patricio de la Escosura, (9.VI.35); "El beso", sin la indicación de autor (15.VI.35; "Orillas del Pusa", de Ventura de la Vega (8.VII.35).

(13) El Turia, por ejemplo, fundado en 1833, publica artículos de Figaro, como también los reproduciría el Diario.

(14) Op. cit., pág. 122.

(15) Poesías- Valencia, 1860.- TIII, pág. 188.

(16) DURAN, AGUSTIN: Colección de Romances Castellanos.-B.A.E.- T. I., pág. 486b.

(17) Op. cit., pág. 122.

(18) Poesías....- Valencia, 1860.- T. III, pág. 185.

(19) Op. cit., pág. 124.

(20) Refiriéndose a Espronceda, GONZALO SOBEJANO escribe: "Los epítetos que denotan sentimientos de horror, miedo, violencia imponente o lóbreguez funeral ... son los que en mayor número cabe hallar en la obra de Espronceda y ... en la de todos los románticos del momento de auge". (Op. cit., pág. 336).

(21) Un comentario muy agudo sobre las preferencias cromáticas del escolapio se encuentran en el artículo, ya citado, de MUNDY: "One of Arolas' commonest devices, which other Romantics share with him, is to introduce into a poem one isolated splash or gleam of colour. Such unexpected flashes appear the more vivid because of his decided preference for rich, warm, brilliant hues -reds, golds and purples. Gold he habitually uses to suggest luxury and warmth, (...) White Arolas uses to enhance effects of brilliance. Blue and green he employs quite frequently; yellow and silver, less so. He has definite predilections in combinations of colour: green generally goes with white; blue with gold, or sometimes with silver; gold with silver; and purple with crimson. Black, and drab colours like grey and brown, except in descriptions of storms, nightfall, etc., where they are indispensable, scarcely appear in his work. He seldom attempts to portray soft or delicate shades and tinges, which is perhaps one reason why his colours often give the impression of artificiality". (Pág. 80).

(22) Op. cit., pág. 122.

(23) El siguiente comentario puede hacerse extensivo a la poesía de Arolas: "En El estudiante de Salamanca las formas verbales son tan pobres como en El Pelayo. La diferencia más importante reside en el hecho de que ahora las diferentes formas verbales se combinan, se oponen o se complementan de forma tal que obligan al lector a cambiar constantemente de perspectiva; todo dentro de la narración del cuento, no del interior al exterior de ella". (YNDURAIN, DOMINGO: Análisis formal de la poesía de Espronceda.- Tauros.- Madrid, 1971.- pág. 223).

(24) "Canto hebreo", en Poesías....- Valencia, 1840.-pág.331.

- (25) "Romance: Con vestido de almeja", en Poesías....-Valencia, 1860.- T.III, pág. 186.
- (26) "Las tranzaderas", en Poesías-Valencia, 1840.-pág.72.
- (27) "Amar, croer", en Poesías....-Valencia, 1840.-pág.310.
- (28) "El poeta", en Poesías....-Valencia, 1843.- T.II,pág.153.
- (29) "Romance:Con vestido de almeja", ed. cit., pág.189.
- (30) "Las tranzaderas", ed. cit., pág. 65.
- (31) "Canto hobrero", ed. cit., pág. 331.
- (32) "El robo de los piratas", en Poesías....-Valencia, 1840.-pág.261.
- (33) "A Doña Isabel II", en Apéndice I, pág. 365 .
- (34) Op. cit., pág. 126.
- (35) "El poeta", ed. cit., pág. 149.
- (36) "Fernán Ruiz de Castro", en Poesías....-Valencia, 1840.-pág. 78.
- (37) "Los amores de Semiramis", en Poesías....-Valencia, 1840. pág. 337. (Citado también por Roberts, op. cit., pág. 127).
- (38) "Safo", en Poesías....-Valencia, 1840.- pág. 329.
- (39) Op. cit., pág. 122.
- (40) "Blanca de Borbón", en Poesías....-Valencia, 1840.-pág.34.
- (41) "Fakma y Acmót", en Poesías....-Valencia, 1840.-págs. 161 y 162.
- (42) "A Doña Isabel II", en Apéndice I, pág. 366 .
- (43) "Constantinopla", en Poesías....-Valencia, 1840.-pág.114.
- (44) "Fakma y Acmót", ed.cit., pág. 161.
- (45) "El robo de los piratas", ed. cit., págs.261 -262.
- (46) "Safo", ed. cit., pág. 326.
- (47) "El poeta", ed. cit., pág. 153.
- (48) "Visión nocturna", en Poesías-Valencia, 1840.- pág. 275.
- (49) "Visión nocturna", ed. cit. pág. 272.
- (50) "La cita", el Poesías....- Valencia, 1843.-T.II,pág.50.
- (51) "Visión nocturna", ed. cit., pág. 275.
- (52) "La cita", ed. cit., pág. 50.
- (53) "La formación de la muger"(sic), en Poesías....-Valencia, 1843.- T.III, pág. 50.
- (54) "Amar, croer", ed. cit., pág. 312.
- (55) "¡ Vivo por ti!", en Poesías....- Valencia, 1843.- T. II, págs.43-44.
- (56) Ibidem ,pág. 43.
- (57) Vid. op. cit., págs. 75-87.
- (58) Poesías- Valencia, 1883.- págs. 65-66.

(59) Ibidem, pág. 556.

(60) "El retrato de Fielding", en Poesías-Valencia, 1860.-
T.II, pág. 297.

(61) "El manto encantado", en Poesías.....-Valencia, 1883.-
pág. 350.

(62) "El pichón mensajero", en Poesías.....-Valencia, 1860.-
T.III, pág. 313. El verbo rielar tiene resonancias esproncedianas. Fue
usado por Arolas en La Sílfiada del Acueducto, pág. 39.

X. ESTUDIO METRICO DE SU POESIA

"La poesía romántica no fue innovadora de versos", afirma categóricamente Navarro Tomás en un estudio publicado recientemente(1), y en su libro, ya clásico, sobre métrica española, escribe: "Los poetas románticos españoles reelaboraron y ampliaron bajo varios aspectos la métrica que recibieron del período neoclásico" (2). Lo que no tiene nada de sorprendente, si se considera que la formación de los hombres que constituyeron las dos primeras generaciones de este período cultural fue básicamente clásica.

Cultivaron las estrofas tradicionales, que remodelaron con rima aguda en las formas tetraversales, hexaversales y octoversales, principalmente, en toda clase de metros. Es decir, enriquecieron el ritmo del esquema tradicional.

A imitación de una de las Orientales más célebres de Víctor Hugo por su alarde métrico, "Les Djins", algunos románticos, entre los que destacan Espronceda, Zorrilla y Gómez de Avellaneda, emplearon escalas métricas, buscando la correspondencia entre verso y asunto.

Dado el carácter exaltado y vehemente de la época, el ritmo dactílico fue preferido al trocaico, cuando no era polirrítmico, como es usual en los versos dodecasílabos.

Aparte los metros básicos, endecasílabos y octosílabos, alcanzaron auge los versos de nueve y, sobre todo, de diez, doce y catorce sílabas, además de los de trece, quince y dieciséis, utilizados en las escalas métricas. En cambio, disminuyó la frecuencia de hexasílabos y heptasílabos, tan abundantes en la métrica neoclásica.

Entre las estrofas, la modalidad de cuartetos de rimas cruzadas predominó sobre la de rimas abrazadas. Igualmente fue muy frecuente el paradigma tetraversal de endecasílabos de rimas agudas en los -

versos pares o en su forma heterométrica, combinados con heptasílabos agudos, en las composiciones de carácter lírico.

Los sextetos y octavas, de arte menor y mayor, fueron también muy usados. Las estrofas de pie quebrado, según el esquema acrisolado por Jorge Manrique, o con otra distribución de los tetrasílabos, se emplearon mucho. Lo mismo ocurrió con la octava aguda, incorporada en el siglo anterior debido al éxito que alcanzaron las arietes de Metastasio y sus imitaciones.

En líneas generales, la polimetría y la polirritmia caracterizaron la poesía romántica, prevaleciendo el verso fluido, de acentuación firme, subrayada por la afición a las palabras oxítonas y proparoxítonas, cuyos efectos tanto ridiculizaron los antirrománticos. La rima sonora, densa, manifiesta su expresividad en la polirrima, dada la preferencia de estos poetas por las unidades estróficas de cuatro, seis y ocho versos.

Todas estas características pueden aplicarse, con escasas salvedades, a la poesía de Arolas. Su filiación neoclásica inicial da lugar a la pervivencia en su obra de formas métricas de la época anterior, ya en desuso cuando escribía incorporándose decididamente al movimiento romántico. Pero, junto a este aspecto, es evidente en él la misma curiosidad que sintieron sus contemporáneos por buscar y actualizar esquemas tradicionales y exóticos. Muy lejos de la originalidad de la Gómez de Avellaneda, verdadera investigadora de la métrica hispana, Arolas es interesante, sin embargo, por la riqueza métrica de sus poesías, sobre todo en cuanto que buscó en antiguos esquemas el vehículo para muchas de sus composiciones. En ese sentido, está más cerca del romanticismo histórico que del rebeldo, como es propio de los poetas valencianos.

Sin llegar en ninguna ocasión a componer escalas métricas de dos a dieciséis sílabas versales, ensayó muy frecuentemente las posibilidades rítmicas de la polimetría del poema, combinando metros y estrofas que se adecuaban al contenido significativo. Entre los poemas que roseó a continuación, se puede observar la riqueza métrica de muchos de ellos. Pero hay otro aspecto que, a mi juicio, conviene destacar: varias veces he insistido a lo largo de este estudio en el proceso evolutivo de Arolas. Creo que ha quedado claro cómo a partir de 1840 se nota un giro en su obra hacia una interiorización, que temáticamente se manifiesta en un predominio del tema religioso sobre cualquier otro. Pues bien, esta evolución se evidencia también en los ne-

tros y estrofas de sus poesías. A las unidades versales y estróficas ligeras, gráciles, de arte menor, suceden las de arte mayor, con preferencia por el endecasílabo sobre cualquier otro metro. En este sentido, la influencia de Lamartine es mucho más profunda que la de Víctor Hugo. Del primero imitó contenido y expresión formal; del segundo, sólo el asunto, pues las influencias métricas son de menor cuantía, - aun cuando tuviera presente las acrobacias métricas más o menos extravagantes de éste. Siguió a Víctor Hugo en algunas estrofas menos llamativas, bien porque estuvieran ya aceptadas entre los españoles, bien porque su espíritu conservador y moderado lo impidiera desembarazarse del todo de la antigua retórica.

La lectura de los cancioneros de poetas del siglo XV se registra en muchos ejemplos métricos que pueden encontrarse en su obra. Lo mismo sucede respecto a Garcilaso, Gil Polo, Meléndez Valdéz y sus contemporáneos.

La reseña descriptiva de los metros y estrofas de Arolas que expongo a continuación está elaborada de acuerdo con el criterio de - clasificar los poemas según los tipos de estrofas empleadas, la medida de los versos y el esquema de las rimas. Se obtienen así cuatro grandes grupos: poemas de estrofas abiertas, de estrofas de composición fija, de series no estróficas y de combinación de las anteriores. A su vez, cada uno de ellos puede subdividirse en otros, atendiendo al isosilabismo y heterometrismo (3).

I. POEMAS DE FORMAS ESTROFICAS ABIERTAS.- 1. PAREADOS.-

En dos ocasiones compuso Arolas poemas ^{en}pareados como única forma estrófica a lo largo de toda la unidad poemática y en fecha bastante tardía, entre 1842 y 1844. Aunque Balbín (4) afirma que los conjuntos estróficos de dos grupos melódicos son muy frecuentes en castellano, lo que se puede demostrar con repasar cualquier tratado de historia de la métrica española, la unidad estrófica que constituye el pareado autónomo, formando series, como ocurre en este caso, resulta de la influencia extranjera, concretamente de la francesa.

A partir del siglo XVIII, las rimas plates de la tragedia francesa dejan sentir su influjo en el verso del teatro español neoclásico. En el Romanticismo pierden su importancia como forma dramática y se encuentran sólo en poesías de carácter narrativo. Tanto Navarro Tomás (5) como Bachr (6) citan la leyenda de Arolas "El abad Duncanio", que consta de 364 endecasílabos pareados, como ejemplo que ilustra esta unidad bivorsal en la poesía narrativa romántica. La misma disposición estró-

fica tico "El espejo de Cornelio Agripa", compuesto en 1844.

En los demás casos en que Arolas empleó series de endecasílabos pareados de forma autónoma, lo hizo en combinación con otras estrofas.

En general, fue más usado este esquema por los poetas hispanoamericanos que por los españoles. Quizá sea Arolas entre éstos el que le dedicó mayor atención.

2. ESTROFAS DE CUATRO VERSOS.-

Arolas empleó distintos tipos de estrofas de cuatro versos en su obra, en una proporción superior a la de cualquier otra forma estrófica. Los 124 poemas que compuso en unidades tetraversales dan un porcentaje del 34'2 % respecto al total, siguiendo en eso las preferencias tradicionales, ya que "la estrofa más antigua y usual en la métrica castellana, es la estrofa tetraversal o formada por cuatro grupos melódicos o versos" (7).

Arolas compuso estrofas isométricas de cuatro versos, de arte mayor y menor, combinados o no en un mismo poema, o dentro de las mismas estrofas, desde el principio mismo de su producción poética, aunque a partir de ciertas fechas se note una mayor frecuencia en su empleo, según se ha visto en el capítulo II, al fijar la cronología de algunos poemas.

Dado que las combinaciones son múltiples, puede hacerse una clasificación, atendiendo a los elementos barajados por el poeta en cada ocasión:

A) Poemas compuestos en estrofas tetraversales e isométricas de arte menor.-

El empleo exclusivo de redondillas octosilábicas, en sus dos variedades de rima, abba y abab, se encuentra en un número considerable de poesías de Arolas. Hay un predominio claro del uso del esquema de rimas cruzadas sobre el de rimas abrazadas, evidente sobre todo a partir de 1840. (En el número total de poemas compuestos en estrofas de cuatro versos, se obtiene el 47'2 % del paradigma abab, frente al 33,3 % del abba).

Su abundante representación en la métrica de Arolas está explicada por el florecimiento que tuvo esta estrofa en el Romanticismo. El poeta escolapio la utiliza tanto para composiciones circunstanciales, como para poemas líricos, jocosos y narrativo-descriptivos de asunto histórico y oriental.

En redondillas del tipo abab están compuestos "El guarda del

harem", "La favorita del Sultán", "Doña Ava, condesa de Castilla", "El paje español Pedro Fajardo", "El cerco de Zamora", "¡Pobre niño!" entre otros. De rimas abrazadas son "Las dichas", (cap. XII de La Sílida del Acueducto), "Para el álbum de doña Emilia B. de B.", "La mujer y la flor", "Forán Ruiz de Castro", "Mher-ul-Nissa".

En unos pocos ejemplos, Arolas combina los dos esquemas. Así ocurren "Granada", "La odalisca al caudillo francés", "La mano fría" y alguna más.

B) Poemas compuestos en estrofas tetravorsales e isométricas de arte mayor.-

La gran difusión que durante el Romanticismo alcanzó el cuarteto, se acusa en Arolas de un modo especial, quien llegó a componer 53 poemas en cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas, lo que supone el 45'3 % de composiciones en estrofas de cuatro versos y el 15'4 % del total de su obra hasta ahora conocida.

Como es general entre sus contemporáneos, emplea esta estrofa para cualquier asunto. Se encuentra en dos capítulos enteros de La Sílida del Acueducto ("El año veinte" y "La expulsión"), en poemas de carácter lírico-amoroso, como "Los celos" y "Su beso"; en orientales ("La hermosa Halewa" y "El infiel"); en poemas de circunstancias políticas ("A la victoria conseguida por las armas nacionales, dirigidas por el general Borso, contra la facción que invadió la Ribera", "A la conquista de Morella por el Excmo. Señor Duque de la Victoria"); pero, sobre todo, empleó el cuarteto a partir de finales de 1840, para expresar sus arrebatos lírico-religiosos, a imitación de Lamartine. En efecto, el número de armonías que compuso en cuartetos de rimas ABAB es muy superior al de cualquier otra forma: "Himno de la noche", "Himno de la mañana", "Himno de los ángeles", "Majestad y justicia de Dios", "El hombre", "Flores del alma", "Canto religioso", "La Providencia", "Fraternidad universal".

En cambio, la variedad de rimas abrazadas no presenta más que un ejemplo a lo largo de todos los poemas que he consultado. Se trata de la elegía "La flor del sepulcro. A la memoria de Doña R. P.", uno de esos recordatorios necrológicos que proliferaron en el siglo pasado, - de los que se encuentran otros dos ejemplos firmados por el poeta, aunque en la forma del cuarteto ABAB ("A la sensible muerte del sabio y virtuoso joven prebitero D. José Cousa Piquer" y "Memoria fúnebre en la sensible muerte del Dr. D. José Cadena y Cortés").

El cuarteto de dodecasílabos de rimas cruzadas está representado -

en la obra de Arolas por 7 composiciones ("Himno a la Divinidad", "El juicio final", "La adoración de los Santos Reyes", "Armonía: Cual débiles niños sin luz ni doctrina", "El ángel del buen sueño", "La cunera" y "Fantasía"). Predomina el ritmo dactílico sobre el trocaico, es decir, que su estructura rítmica viene determinada por una acentuación en segunda y quinta sílaba de cada uno de los dos subgrupos melódicos o hemistiquios enteramente sinétricos, escindidos por una pausa rítmica interna, según la nomenclatura empleada por Balbín (8).

C) Poemas compuestos en estrofas tetraversales y heterométricas.-

Arolas utilizó en pocas ocasiones el cuarteto alirado como forma única en sus poemas. De las siete composiciones registradas, contando dos capítulos de La Sífida del Acueducto y una "Oda a la retirada del cólera morbo de la ciudad de Valencia", aparecida sin firmar en el Diario Mercantil, que figura en el Apéndice II de esta Tesis como atribuido al poeta, cinco son anteriores a 1840. Sin embargo, la variedad es grande. "La Oda ..." citada consta de 16 cuartetos con el esquema - ABCc. El esquema inventado por Meléndez Valdés, AbAb, es el utilizado en el capítulo primero de La Sífida ..., "Los cipreses", que repite siete años más tarde en "Un favor de la madre de Dios". El esquema correspondiente de rimas abrazadas, Abba, está representado por todo el capítulo undécimo de ese poema romántico,¹ como lo intituló Arolas, "El acueducto". En un poema dedicado a Isabel II ("A S.M. la Reina") las rimas están distribuidas en la forma ABaB.

Entre las variantes agudas, la forma más frecuente empleada - por los románticos, AóAó, aparece en "El Navogante", compuesto por las mismas fechas que "Los negros", combinada con otros cuartetos de esquema AbAb.

Todos estos tipos estróficos están abundantemente representados en la obra de sus contemporáneos.

D) Poemas compuestos en estrofas tetraversales combinadas de de arte mayor y menor.-

Se pueden encontrar en la obra de Arolas varios ejemplos de este tipo de poemas de estructura plurimétrica, bien conservando el isometrismo dentro de las estrofas, bien prescindiendo de él, como en el capítulo cuarto de La Sífida ..., "Los libros", en donde 14 estrofas sáficas (ABCd) se combinan con 35 cuartetos de rimas cruzadas. Mayor variedad métrica y ostrófica presenta "La llegada del invierno", que

consta de 224 versos distribuidos en 20 cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas, seguidos de 24 redondillas de rimas abab y abba, en menor proporción las últimas, para terminar en 12 cuartetos alirados de esquema AbAb.

Sin embargo, la estructura métrica más frecuente, dentro de las combinaciones de estrofas de cuatro versos, es la primera. Al intercalar estrofas de arte mayor entre las de arte menor, con rimas consonantes y asonantes, el poeta logra una variedad rítmica que resalta la intención narrativa, descriptiva o lírica de cada una de las partes del poema. Así, nos encontramos que, en "Canto hobreño", las estrofas I- XVI son cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas; XVII-XXIII, redondillas octosilábicas con rimas cruzadas; XXIV-XXV, cuartetos con el mismo esquema que los primeros. En "El sepulcro de Schiller", 14 cuartetos de rimas cruzadas se combinan con seis redondillas octosílabas con el 4º verso quebrado(abba), según esquema frecuente entre los románticos.

Cuartetos más redondillas se encuentran también en "El cazador de Oporto" y en "Felipe II y Antonio Pérez", siendo los versos de arte mayor dodecasílabos en ambas composiciones y hexasílabos los de las redondillas de la primera.

Esta estructura métrica puede complicarse en razón de la extensión del poema. Los 460 versos de "Micerina" se distribuyen en 115 estrofas, de las que I-XIX son cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas; XX-XXXVIII, redondillas de octosílabos de rimas cruzadas, con una de rimas abrazadas en el centro de la serie (estrofa XXIX); XXXIX—XLVIII, cuartetos de endecasílabos con la misma disposición de las rimas que los primeros; XLIX-CII, redondillas de rimas abab, combinadas con las de rimas abba; finalmente, CIII-CXV, cuartetos de endecasílabos de rimas ABAB. Semejante distribución se encuentra en "El templo", "El monedigo", "Malco, triunfo de la gracia" y "Abdalla-Zuloma".

A veces, las redondillas octosilábicas se combinan con las heptasílabas y los cuartetos de endecasílabos, sin cambiar la disposición de rimas cruzadas en todo el poema, como en "El ángel caído" (34 redondillas de versos de siete sílabas, más 20 de octosílabos, seguidas de 44 cuartetos endecasilábicos).

Otra variante de esquema estrófico cuartetos + redondillas figura en "A la paz" y "Armonía: Libre como las águilas del viento", en las que las estrofas tetraversales de arte menor son de versos de seis sílabas. En ambas composiciones, las rimas son cruzadas en todas las -

ostrofas.

En "El Rey y el Alcalde", "Oriental: Del polvo que en la tumba está dormido", "Jida y Kaled", "La mancha del turbante", "El sultán - Gelaledín" y "Doña Luz", narrativas las seis, caballerescas ^{la}primera y ^{la}última, y orientales las demás, compuestas todas en 1841, menos "Doña Luz", que lo fue en 1843, es decir, en la etapa central de la vida literaria de Arolas, las redondillas o los cuartetos, o los dos tipos a la vez, se combinan con cuartetos. Mientras "El Rey y el Alcalde" presenta el esquema estrófico cuartetos + redondillas y en "Oriental", - "Jida y Kaled", "La mancha del turbante" y "El sultán Gelaledín" se combinan cuartetos de endecasílabos ABAB con cuartetos de octosílabos, en "Doña Luz", el esquema se complica extraordinariamente. Sin duda, debido a un proceso de crecimiento natural, consciente o inconsciente, pero del que no podía sustraerse el poeta, como "Lope tampoco se dió cuenta de que obedecía a una ley de crecimiento y de que escribía sometido a ella" (9).

En efecto, los 860 versos de que consta "Doña Luz" se distribuyen de la siguiente manera:

I. 1: ostrofas I-XXX, cuartetos octosilábicos asonantados en los versos pares (xaxa).

2: XXXI-LIII, redondillas octosilábicas de rimas abba, menos XXXI, que es de la variedad abab.

3: LIV-LXI, cuartetos, como en 1.

4: LXII-LXXII, redondillas, como en 2, sin la variante abab.

5: LXXIII, cuarteto, con la misma asonancia que en 1.

6: LXXIV-LXXIX, cuartetos de dodecasílabos de ritmo dactílico y trocaico, de rimas cruzadas.

7: LXXX-XCV, cuartetos con la misma asonancia que en 1.

8: XCVI-XCVIII, redondillas octosilábicas de rimas abab.

9: XCIX, cuarteto, con la misma asonancia que en 1.

10: C-CI, redondillas, como en 8.

11: CII, cuarteto, con la misma asonancia que en 1.

12: CIII-CVI, redondillas, como en 8.

13: CVII-CXXVI, cuartetos, con la misma asonancia que en 1.

14: CXXVII-CXXXIV, redondillas, como en 8.

15: CXXXV-CXXXVI, cuartetos, como en 1.

16: CXXXVII-CXL, redondillas, como en 8.

17: CXLI-CXLII, cuartetos, como en 1.

18: CXLIII-CXLVII, redondillas, como en 8.

19: CXLVIII-CXLIX, cuartetas, como en 1.

II. 1: CL-CLII, cuartetas con cambio de asonancia, de ó-o, de la primera parte, a ó-a.

2: CLIII, redondilla de rimas abba.

3: CLIII-CLVI, redondillas de rimas abab.

4: CLVII, redondilla, como en 2.

5: CLVIII, redondilla, como en 3.

6: CLIX-CXC, cuartetas, como en 1.

7: CXCI-CCX, redondillas, como en 3.

8: CCXI-CCXV, cuartetas, como en 1.

Si las cuartetas sirven a la estructura narrativa, las redondillas están empleadas para los diálogos, mientras ^{que} los cuartetos dodecasílabos dan forma métrica a la oración e invocación que se eleva a la Madre de Dios en el centro de la primera mitad de la composición.

3. ESTROFAS DE CINCO VERSOS.-

Las estrofas pentaversales habían caído en desuso en el siglo XVIII, después de una disminución de su empleo a partir de principios del siglo anterior, especialmente en su forma de arte menor. Sin embargo, con el Romanticismo alcanzan un auge relativo. En el caso de la quintilla, como consecuencia de que Nicolás Fernández de Moratín la convirtiera en "un impresionante monumento estrófico mediante las setenta y dos quintillas de su famosa Fiesta de toros en Madrid"(10).

La quintilla reaparece en el teatro, las modernas leyendas y la lírica del período romántico.

Igual ocurre con el quinteto, tanto el isométrico como el heterométrico.

En Arolas, la proporción de poemas compuestos sólo en quintillas o quintetos, o combinados ambos tipos, es de las más pequeñas: no llega al 5 %. Y el número mayor corresponde al de arte menor.

Se observa que en los primeros poemas compuestos en esta unidad estrófica, prefirió el esquema de rimas cruzadas(ababa). Así, en "Fue un convento", "La andaluza", "Al autor de los versos dirigidos a M. Alfred de Musset sobre la marquesa de Amaegui" y "Don Alfonso y la hermosa Zayda". Todas ellas de 1838, excepto la última, que es de agosto - del año siguiente. Ninguna pertenece temáticamente al grupo de las legendario-caballerescas, salvo "Don Alfonso y la hermosa Zayda".

En cambio, la composición de distintos tipos de quintillas es constante desde finales de 1839 y el asunto es con preferencia legenda

rio-caballerosco. Es el caso de "Trovadores provenzales" (24 quintillas: 18 del tipo ababa, 5 del abaab y 1 del abbab); "Las tranzaderas", de tantas influencias moratinianas (43 quintillas: 29 con esquema - ababa, 13 abaab y 1 abbab); "El manto encantado" (55 quintillas ababa y abaab intercaladas); "Don Nuño, Conde de Lara", con la misma disposición que la anterior; "Historia del pintor Abel" y "La despedida de la nodriza", básicamente lírica, en las que se combinan los esquemas ababa, abaab y abbab, por este orden de frecuencia.

En conclusión, Arolas prefirió el esquema de rimas cruzadas - sobre cualquier otro, seguramente por influjo de Moratín, que también lo prefirió sobre los demás esquemas.

En dos poemas de carácter lírico, de fecha tardía, "El emblema de las flores" y "La abeja y la mariposa", combinó quintillas de los tipos ya citados, con una redondilla final, en el primero, y con una - décima (abba:ac:cddc) en el segundo.

Sólo en un caso articuló estrofas pentaversales mayores y menores: en "Silvia en la ausencia de su Silvio", de 1846, combinó 17 - quintetos isométricos de endecasílabos de rimas AABAB, con 13 quintillas del mismo esquema, igual al que emplearon Zorrilla y García de Quevedo en "María"(11). (Puede consultarse el Apéndice I, págs. 505-508).

Tan esporádico como este ejemplo es el uso de quintetos como únicas formas estróficas del poema. "El encanto", de 1838, consta de 15 quintetos contractos de esquema ABABa :

Encanto es el suspiro de una hermosa
Que reprimido abulta el casto seno;
Mas si se exhala, el corazón reposa,
Y deja de su aroma el aire lleno,
Cual cáliz de una rosa: (12)

La rima aguda, tan usada por los románticos, dio lugar a diversas formas de quintetos, de los que la variedad más frecuente era la que situaba la rima oxítana sobre los versos segundo y quinto - (AÉAAÉ). A este tipo pertenece la balada "Las manos frías", de 1844:

De Voissemburg el húrrido castillo
Maldito está del cielo vengador,
Un espectro que es blanco y amarillo
Se columpia de noche en su rastrillo,
Cubierto con ropaje de vapor. (13)

En resumen, Arolas no sólo empleó el quinteto en una proporción mínima como forma autónoma, sino también con poca continuidad,

observándose un índice de frecuencia mayor en el período de 1844-1846. Antes no tiene más representación que la de "El encanto".

4. ESTROFAS DE SEIS VERSOS.-

Aparte la gran profusión de poemas de Arolas compuestos únicamente en estrofas tetraversales, sólo los que adoptan la forma ^{de} romance superan a los compuestos en estrofas octoversales y hexaversales. Los poemas escritos en sextetos isométricos e plurimétricos, de arte mayor o menor, alcanzan un porcentaje del 6'7 %, que encifras relativas es - alto. Pero esto no es más que la lógica consecuencia del modo de hacer de Arolas, siempre tan receptivo para seguir las tendencias de sus contemporáneos.

El primer poema compuesto en estrofas de seis versos es la "Oda" que aparece sin firma en el Diario Mercantil, considerada como atribuible en el Apéndice II de este estudio. Consta de 14 sextetos de endecasílabos y heptasílabos distribuidos aBCD: aE, de forma muy similar a la que empleó Alberto Lista en su oda "A don Francisco Javier de Horo". La diferencia entre ambos esquemas estriba en que el maestro de Espronceda usa el endecasílabo en todos los versos menos en el quinto (14). Ello me lleva a insistir de nuevo en las dudas de Arolas con la generación anterior, patentes sobre todo en su primera época, a la que pertenece esta composición.

En el cap. II de La Silfida ... empleó el esquema ABA: CbC en 41 estrofas, tipo de sexteto llano con la introducción del quinto verso heptasílabo, más frecuente que la forma plena de endecasílabos, en el Romanticismo.

Otros ejemplos de sextetos llanos, de octosílabos y tetrasílabos, se encuentran en "El vaticinio" y "Viernes Santo. A la muerte del Divino Rodentor" (1840). En el primero, el quebrado es el último verso del parcado final (abab:cc), mientras que en el segundo poema su esquema es el mismo que el de las coplas manriqueñas (ab_c:ab_c) y, como en el poeta del cuatrocientos, agrupados los sextetos correlativos en coplas de dos. El recuerdo de Jorge Manrique se pone de manifiesto en el léxico:

abiue el seso o despierto (15)

que en Arolas tiene su réplica en

Mas nuestro seso avivemos (16)

Es incluso en la estructura sintáctica: el "me perdona" del último verso de la oración del Maestro está literalmente calcado por el "vate - del Turia", con el pronombre personal átono antepuesto, de evidente arcaísmo, en la invocación final que cierra el poema.

Mayor representación tiene la sexta rima, sola o combinada, durante el período de 1842 a 1844. Con el paradigma clásico ABABCC compone las 27 estrofas de la "Oda sobre la vida humana", las 22 de "Los hijos de Lara", las 35 de "Lina y Brazo de Hierro", las 24 del "Canto de Bardo Polonés" y las 23 de "El horno de cal".

Combinada con sextetos agudos y quebrados en 3º y 6º se encuentra en "El sueño de la madre" (25 sextetos de rimas AAé: BBé y una - sexta rima final).

Pero es la estrofa hexaversal aguda la que predomina respecto a las otras formas llanas: el 52'1 % del total de poemas compuestos - en estrofas de seis versos. Y se encuentra desde fechas relativamente tempranas. Con independencia de la distribución de las rimas, todas estas estrofas tienen en común su heterometría, resultado de la combinación de endecasílabos y heptasílabos, sobre los que recae siempre la rima aguda. El ejemplo más antiguo es "El volcán", compuesto por ocho sextetos ABé: BCé.

La forma simétrica correlativa aaé: bbé, cultivada por los románticos, se complica en "La odalisca" con la colocación de quebrados interiores en cada semiestrofa (aaé: bbé), exacto al esquema usado por Zorrilla en "Tempestad de verano".

El poema más conocido de Arolas, "A una bella", impropia- mente célebre con el título de "Sé más feliz que yo", es puesto como ejemplo de asimetría en los sextetos agudos por Navarro Tomás: "La rima aguda, en lugar de situarse sobre tercero y sexto, aparece sobre cuarto y sexto, ABAEBé " (17), " con lo cual logró eficazmente subrayar el sentido de la repetida exclamación final:

Sobre pupila azul con sueño leve
tu párpado cayendo amortecido
se parece a la pura y blanca nieve
que sobre las violetas reposó.
Yo el sueño del placer nunca he dormido:
Sé más feliz que yo"

escribe en otro lugar (18).

Para dar fin a este apartado, Arolas prefirió el esquema ABé: ABé en tres composiciones, "A la descada paz", "En el fausto día de

nuestra adorada reina doña Isabel II" y "Dios Hombre". Las tres de 1838 y 1839. En cambio, el esquema AA6: BB6 aparece a partir de finales de 1840 y, como en el caso anterior, sólo en poemas de carácter religioso y político, más o menos circunstanciales: "En los días de nuestra adorada reina doña Isabel II" (1840), "Dios-Hombre", "Adán a su compañera después de su caída", "El ángel del Señor al hombre después de su caída", "En los días de nuestra adorada reina doña Isabel II" (1842) y "Al nacimiento del Redentor".

Relacionando la cronología de estos poemas con los esquemas métricos usados, se comprueban unas preferencias, en determinados momentos, de unos módulos sobre otros. Salvo en las estrofas de cuatro versos y los romances, que figuran constantemente en la poesía de Arolas, las demás están sometidas a una especie de caducidad que oscila entre uno y tres años. Seguramente debido al desseo, por parte del poeta, de ensayar continuamente formas métricas, tanto heredadas de la tradición española como introducidas con visos de originalidad por entonces.

5. ESTROFAS DE SIETE VERSOS.-

En tres ocasiones compuso Arolas estrofas heptaversales, las tres con el mismo esquema de metros y rimas: cinco octosílabos distribuidos en dos semiestrofas con los versos 3º y 6º quebrados y 4º y 7º agudos (abbé: ccó). Las tres compuestas en junio de 1839. Su limitación temporal y su dispersión temática indican que no pasó de un ensayo sin continuidad en el resto de su producción, probablemente por insatisfacción de los resultados obtenidos. "El harem", "Florinda" y "Siquis y Cupido" son las tres muestras en que usó de esa fórmula estrófica.

Aunque se encuentran algunos ejemplos de septetos en la poesía romántica, los esquemas más parecidos a los empleados por Arolas se remontan al final de la Edad Media. En el "Planto de la reina doña Margarida", del Marqués de Santillana, aparece el tipo abba:cca. Más semejanza con la forma usada por Arolas tiene la variante de la anterior con que Pedro de Cartagena compuso el "Diálogo entre el corazón y la lengua" (abba: cca). Y sobre todo, el esquema abbé: bbé, que utilizó Torres Naharro en las "Lamentaciones de amor" de la Propalladia, en donde ya figuran las rimas agudas en 4º y 7º y un 2º quebrado.

Estos ejemplos aducidos por Navarro Tomás (19) sugieren la posibilidad de que Arolas los tuviera en cuenta para, partiendo de ellos, remodelarlos, lo que implicaría su carácter arcaizante.

6. ESTROFAS DE OCHO VERSOS.-

A) Isométricas de arte menor.-

Igual intención creo que tiene el uso de las coplas de arte menor en "La cruz", cap. IX de La Sifida . . ., y en "Trova adolorida del rey Alfonso el Sabio", en donde incluso se imita la lengua medieval. - El esquema de octosílabos agrupados en dos semiestrofas de cuatro versos, combinados en tres rimas (abba: acca), que en el Cancionero de Baena alcanzaba el 50 % (20), había sido desplazada por el uso de la copla castellana, y cuando Corvantes la utilizó para el epitafio de Grisóstomo, lo hacía con una intención arcaizante (21). Las fechas de composición de esos ejemplos, 1837 y 1838, es decir, muy al principio de lo que vengo denominando segunda época de Arolas, ~~demuestran~~ demuestran mi afirmación.

Mayor frecuencia tiene la representación de la copla castellana (ocho versos octosílabos con la disposición 4-4), en sus cuatro variantes de rima abba: cdde, abab: eded, abba: cded y abab: edde. Si se exceptúan la clegía "En la muerte de una tierna niña" (1838) y la balada "Fray Garín" (1839), con 6 y 13 coplas respectivamente del esquema abab: cded, o sea, con las rimas cruzadas en las dos semiestrofas, en el resto de las composiciones ^{en} que utilizó este conjunto métrico, se combinan las cuatro formas ("El horóscopo por las cartas", "La sorraña", "Liseta o los cinco pisos", "La madre y el niño" y "El viejo y las cuentas"). Todas de 1845 y, excepto la última, que es de carácter pen lírico, jocosas.

El esquema abab: cded constituye el único cuadro estrófico de "Canciones.II: El amor y la cantárida", al que antecede el estribillo:

Tú no estudias, amor vano,
Pronto perderás tus flechas. (22)

que se repite en los dos últimos versos de cada una de las nueve octavas restantes.

B) Homométricas de arte menor.-

La misma combinación, estribillo más octavas, se encuentra en "Canciones.I: La madre ciega". Sino que el esquema de las rimas es asimétrico y agudos los versos 5º y 8º (ababé: ccé), que "reapareció con un ligero cambio, aabbé: ccé, en la rima XXVIII de Bécquer: "Cuando en tre la sombra oscura" (23).

En la versión aguda abbé: cddé están compuestos "La formación de la muger" (sic), "El pirata", "Gulnara" y "Mastrillo, bandido ita-

liano". Excepto la primera, las demás son narrativas, de las cuales - dos son orientales. También aquí se cumple una proporción mayor de composición temprana (75 %), como ya hemos visto que viene preva-leciendo, sobre la fecha posterior.

No sé si es temerario afirmar que, si bien Arolas empleó el tipo de octavilla aguda con parquedad, se adelantó a Zorrilla, en cuyas leyendas se encuentra abundantemente representada. El poeta vallisole-tano era un muchacho cuando leyó ante el cadáver de Larra los versos - con los que se dió a conocer, mientras Arolas ponía en práctica esta - fórmula, con la que podía haber entrado en contacto por dos caminos: - uno, la lectura de Víctor Hugo, en cuyas Orientales se encuentran ejem-plos abundantes; otro, el éxito que la octavilla aguda o italiana venía gozando en la poesía española por influencia de las difundidas arietas de los melodramas de Metastasio, sobre todo por Meléndez Valdés, ver-dadero iniciador de la moda entre los poetas españoles (24).

C) Isométricas y heterométricas de arte mayor, combinadas con las de arte menor.-

En combinación con octavillas, tanto en su forma tradicional o copla de arte menor, como con el esquema incorporado a la métrica espa-ñola desde el siglo XVIII, Arolas compuso octavas mayores desde fecha temprana. Así, en " La tempestad " (agosto de 1837), colocó al final - de 8 octavas ABAB: CDDC, versión mayor de la copla castellana, 1 octa-villa aguda final (abbé: eddé). Haciendo agudas las estrofas mayores y llanas las menores, compuso la oda " A Doña Isabel II " (noviembre de 1837):5 octavas agudas o bermudinas (ABBó: CDDó), con los versos de rima aguda heptasílabos, más 4 coplas de arte menor (abba: acca).

Pero ambos ensayos quedan aislados en el conjunto de poemas - compuestos en estrofas octoversales. No olvidemos la fecha de su compo-sición, en pleno momento de la oclosión romántica, cuando tradición y originalidad se combinan en una simbiosis insistentemente repetida.

D) Heterométricas de arte mayor.-

De ahí que practique también desde el principio de su época - central y más conocida, la fórmula de arte mayor como único esquema de la unidad poética, en una proporción nada despreciable respecto al - conjunto de poesías compuestas en estrofas octoversales (28 %).

La oriental "Los amores de Semiramis" consta de 19 octavas lla-nas con los versos 4º y 8º heptasílabos (ABBC: DEEc). Su plurimetría y distribución de rimas son iguales a las de la octava bermudina, pero - sin la rima oxítonea en los heptasílabos.

Esquema semejante, pero de versos isométricos dodecasílabos, presentan las 24 octavas del poema jocoso "El hombre vivo y muerto", de fecha tardía (ABBC: ADDC). En endecasílabos, con una distribución de las rimas igual a uno de los paradigmas de la copla castellana, están compuestas las diez octavas de "La locura" (ABAB: CDCD).

Sólo en una ocasión usa Arolas de la octava real como estrofa exclusiva en todo el poema. Se trata de la oda de circunstancias "Valencia en la proclamación y jura de Isabel II como reina constitucional de España". Resulta curioso comprobar el poco aprecio en que la tuvo Arolas, cuando fue una estrofa muy divulgada entre los románticos, tanto en España como en Hispanoamérica.

Mucho más usada fue la octava bermudina de endecasílabos y -- heptasílabos agudos, igual que la ya reseñada. Se encuentra en "A Laura", "Viva Isabel II y la Constitución, jurada en Valencia el día 9 de julio de 1837" y en el "Himno a la destrucción de la facción de Negrí por el general Espartero", si bien aquí los endecasílabos han sido sustituidos por dodecasílabos dactílicos, como es propio de los coros líricos y los himnos patrióticos en la poesía neoclásica y romántica(25). La misma disposición de las rimas agudas tienen las diez octavas de "La virgen y el espectro". Lo que varía es la disposición de las rimas de la primera semiestrofa, que son cruzadas (ABAó: CDDó).

Se puede resumir este apartado afirmando que Arolas se inicia en el aprendizaje de las estrofas octosílabas de raigambre tradicional, para pasar después a ensayar fórmulas más genuinamente románticas, aportando a veces variantes que pueden considerarse originales, mientras no se compruebe que fueran practicadas por sus contemporáneos.

7. ESTROFAS DE NUEVE VERSOS.-

Los dos poemas que Arolas compuso en estancias de nueve versos pertenecen al principio mismo de su segunda época. La primera en el tiempo, "La golondrina", consta de 10 novenas de pie quebrado, siendo los tetrasílabos agudos (abbcé: oddó). Este esquema recuerda al de las estrofas compuestas por quintillas y redondillas que se encuentran en el Cancionero de Baena. Lo que en más de una ocasión he observado en el proceso de crecimiento de Arolas, habría que repetirlo aquí; que Arolas arranca casi siempre de la tradición medieval para después incorporarse a las innovaciones más propiamente románticas, aunque estas sean, a su vez, desarrollo del proceso iniciado al final de la centuria anterior. El hecho comprobado tantas veces de una búsqueda de for-

combinó en la estructura poética con otras: 365 estrofas de diez versos, que dan un promedio de 18 por poema.

Lo que no escribí en número apreciable fueron espinelas, porque ensayé muchas variedades isométricas y heterométricas, llanas y agudas, de estas unidades decaversales.

Pueden agruparse según los diversos paradigmas empleados.

A) Décimas de arte menor.-

Coincidiendo con la teoría que sobre la evolución de la métrica vengo exponiendo, en la primera ocasión en que usó Arolas del esquema decaversal, recurrió a la décima antigua (abc: abc: doed), es decir, una estrofa compuesta por la combinación de una estrofa manriqueña y una redondilla. La variante que introduce Arolas es precisamente la distribución de los versos quebrados en 3º y 6º, en lugar de en 2º y 5º, como era lo corriente entre los poetas de la segunda mitad del siglo XV. Las 30 décimas de que consta el capítulo X de "La Sifida..." tienen ese esquema.

Mucho más tardíos son los poemas en que aplicó el paradigma clásico de la espinela (abbaa: cddc). Todos ellos compuestos entre finales de 1842 ("Liseta y el amor" y "Los dos rizos") y primer semestre de 1846 ("Beatriz la portera" y "El matrimonio y el celibato").

Con la fórmula original abba: cddc: ee compuso "El astrólogo", de mediados de ese período citado últimamente. No la encuentro reseñada en ninguno de los tratados de métrica consultados. En realidad, es una copla castellana a la que se ha añadido un pareado final que se repite a lo largo de toda la composición a modo de estribillo.

En una de sus últimas armonías, empleó el esquema de la décima afrancesada en versos octosílabos; es decir, con un pareado interior entre ambas semiestrofas: abab: cc: dodo. Por los pocos adeptos que ha tonido entre los poetas españoles, merece destacarse esta "Armonía: El necio orgullo del hombre", como uno de los ejemplos que se pueden citar de esta fórmula métrica en la poesía española:

El necio orgullo del hombre
No en vano, Señor, humillas:
¿ Qué ha de ver sin que se asombre
de tus santas maravillas ?
Ludibrio de sueños vancs
No comprende tus arcanos,
Y caminando entre abrojos,
Dejando sangre en sus huellas,
Apenas alza los ojos
Para mirar tus estrollas. (30)

Al parecer, desde la parca representación que tiene en el romanticismo, no encontró expresión suficiente " hasta los numerosos ejemplos que figuran en la sección "El pájaro en la mano", del Cántico de Jorge Guillón" (31).

"Tres años de pensión" y "Canción: Pisar pérsicos tapices", de 6 y 11 décimas respectivamente, tienen en común la combinación de versos octosílabos con dos endecasílabos. Lo que las distingue es la situación de éstos. En la primera, el esquema de las rimas recuerda al de "El astrólogo", pero con las rimas cruzadas en cada una de las dos semiestrofas de la copla castellana, situándose en el pareado final los endecasílabos (abab: cdcd: EE). En la segunda, los endecasílabos son agudos y están colocados al final de cada semiestrofa (aabbÉ:ccddÉ). Como se ve, el esquema es el mismo, aunque heterométrico, que el usado por Moratín en la cantata "Los padres del Limbo" (aabbé: ccddé). Nada de extraño tendría que Arolas remodelara el esquema usado por quien había imitado en otras ocasiones. Es también una prueba de como el poeta romántico continúa el camino iniciado en la época anterior, más como una evolución natural que como una ruptura.

B) Décimas de arte mayor.-

En el 55'5 % de las composiciones escritas en estrofas decaver sales utiliza versos mayores, combinados o no con heptasílabos. "En las fiestas del Centenar de la Conquista de Valencia por el rey D. Jaime I de Aragón" (octubre de 1838) y "En el fausto cumpleaños de nuestra adorada reina doña Isabel II", también de ese mismo mes y año, las décimas son en realidad estancias de endecasílabos y heptasílabos, asimétricas por la distribución de los versos agudos en 7º y 10º lugar (ABCcddé : FFé). La estructura métrica de esta estrofa, lo relativamente temprano de su empleo y el carácter circunstancial de los poemas a que se aplica permite suponer la influencia de las odas neoclásicas. Apoya esta opinión el hecho de que la silva sea la superestrofa usada por Arolas en poemas de recreación clásica, tanto en la época inicial, como en los casos aislados que la emplea, en la época final.

Más orgánico es el tipo de décima que utiliza para "Canción india" y "Sacotala", ambas de 1842. Se trata en realidad de la fórmula de arte mayor de la copla castellana con un pareado final. La diferencia entre los dos ensayos estriba en la disposición de las rimas en las semiestrofas. Si en la primera composición citada están distribuidas - AABB: CDDC: EE, como se puede comprobar en el ejemplo:

Entre pintados dódalos de aromas
 Vi cual se alborozaban dos pañomas:
 El iris de sus plumas y sus galas
 Latía con placer de entrambas alas:
 Los picos de corales se juntaban,
 Y era profundo el ósculo en el nido,
 Y el arrullo tan lánguido y perdido,
 Que las ligeras brisas lo apagaban;
 Así como el cariño de la esposa
 Que se oculta en el tálamo de rosa. (32)

en la segunda, las somiestrofas son dos cuartetos de rimas cruzadas - (ABAB: CDCD: EE), de gran parecido con la fórmula usada por el Conde de Oliva en su poema "Ecce homo" (33).

Pero el tipo más abundante es el que aparece en un número considerable de composiciones circunstanciales, con los versos 5º y 10º - heptasílabos agudos (ABABé: CDCDé), menos en la oda "Al feliz arribo de S.M. la reina Dª Isabel II y sus augustas madre y hermana", en la que los versos de rima aguda son también endecasílabos (ABABÉ:ABABÉ).. Exceptuando el "Himno del ángel después de la creación de Adán y Eva", conocido por los tratadistas de métrica porque fue publicado en el tomo II de la edición de Mariana y Sanz, los demás no habían sido recopiados hasta ahora. De ahí que tanto Navarro Tomás como Baehr generalicen y afirmen inexactamente que " la poesía romántica apenas aplicó a la estrofa de diez versos el sistema de mitades simétricas con terminaciones agudas " (34). Para el caso de Arolas, esa afirmación no sólo - no es válida, sino que se puede considerar como rasgo característico - de su poética.

Las demás composiciones en que aparece son: "En los días de su majestad la reina doña Isabel II", "A la llegada de S.M.doña María Cristina , la ciudad de Valencia", "Plogaria", dedicada también a María - Cristina, "Oda" y "A S.M. la reina doña Isabel II, en sus días". Todas de la última época del autor, escritas entre 1843 y 1845.

A la vista de todo lo que se ha dicho en este apartado, se puede concluir con la afirmación de que Arolas compuso estrofas decaversales en una proporción superior a la normal entre los poetas de su generación.

II. FORMAS DE COMPOSICION FIJA.-

Incluyo en este apartado los poemas que cumplen las condiciones fijadas por Baehr, es decir, "poesías que se constituyen unas veces en estrofas y otras veces en combinaciones que no llegan a tales, y que siguen una estructura establecida, determinada originariamente por una

melodía" (35). De todas las formas que se pueden incluir en este grupo, Arolas usó de dos: el soneto y la silva.

A) El soneto.-

La representación del soneto en la obra de Arolas es muy pobre, como ocurre en toda la poesía de su época. Sólo en un caso, "Al pintor don Bernardo López", aparece como forma única de una composición y en tres combinado con otras estrofas: "La muerte del Redentor", "El Fénix" y "Emblema de los jardines". Los cuatro ejemplos son de la última época del autor y mantienen la misma distribución de las rimas en los tercetos (CDC: DEE), con tres rimas, que son combinación del esquema de dos, habituales en el primer terceto, con el esquema mucho menos usado del segundo terceto, que se encuentra en algunos casos de ostrambete, en el Siglo de Oro.

B) Silvas.-

Más rica es la representación de la silva como forma exclusiva de la unidad poética. Aunque su empleo corresponde a los primeros ensayos de Arolas, se encuentran algunos ejemplos en 1844, bien solas, bien combinadas con otras estrofas. Aquí estudiaré solamente el primer caso.

La primera muestra la constituyen los 164 versos endecasílabos y heptasílabos de la elegía final de las Cartas amatorias, "Victorino a A. en la muerte de Silvia". Están agrupadas en dos series de 62 y 102 versos respectivamente, con predominio de endecasílabos (51 en la primera y 79 en la segunda) sobre los heptasílabos. Sus características son las propias de las silvas neoclásicas o prerrománticas, es decir, con abundancia de versos sueltos y algunas rimas muy separadas entre sí. Silvas del tipo denso, según la denominación de Navarro Tomás, de las usadas por Quintana, Nicasio Gallego y Martínez de la Rosa, entre otros.

"El veneno", capítulo XV de La Sifida del Acueducto, y la "Oda a la joven española doña Amalia Muñoz" (1844), pertenecen también a este grupo.

En la "Egloga I", la imitación de Garcilaso se pone de manifiesto incluso en la igualdad del esquema métrico y de rimas: ABCBACcddEEFef. Si no hubiera otras pruebas, sería dato definitivo para situar esta composición entre las más tempranas de la obra de Arolas, cuando el poeta partía de los clásicos para perfeccionar sus flojitas composiciones de servil imitación de sus modelos.

III. SERIES NO ESTROFICAS; ROMANCES.-

El auge que gozó el romance en el Romanticismo se pone también de manifiesto en el caso de Arolas. Aparte los poemas en que empleó las series asonantadas en los pares combinados con estrofas, compuso - en romances el 10'7 % de toda su obra, lo que representa un porcentaje elevado en relación con los hasta ahora indicados, sólo superado por - el de los compuestos en estrofas tetraversales y el que presenta varias combinaciones métricas dentro de la unidad poética, que estudiaré - después.

Como forma única del poema se limitó al romance heroico y al octosílabo. El romancillo de pentasílabos no aparece más que en una ocasión, "Los suspiros". En los demás casos en que utilizó el romancillo, fue en combinación con estrofas.

La forma de endecasílabos asonantados en los pares tiene vigencia sólo en la primera época del poeta, o sea, la que puede situarse - entre 1830 y 1837 aproximadamente. Romances heroicos son las 12 Cartas amatorias, al parecer, por la influencia que sobre el joven vate ejerció la lectura de las heroidas de Santibañez, ya citadas (36). Igualmente en romances heroicos están escritos tres capítulos de La Sílfi-da...: "El ermitaño" (VIII), "El cementerio" (XIII) y "El sepulcro" - (XVIII). Pero en estos tres casos hay que ver ya un concepto romántico más que neoclásico de este tipo, tanto por su vocabulario como por el asunto. Además, ya había sido utilizado por el teatro de la rebelión y Angel de Saavedra lo había hecho servir como vehículo expresivo de su versión de la leyenda de los infantes de Lara, El moro expósito. Finalmente, no olvidemos que la Sílfida del Acueducto ocupa en la obra de Arolas una posición coyuntural desde todas las perspectivas en las que se le considere. De ahí que los romances heroicos que aparecen en esa leyenda puedan considerarse como punto de fusión en donde neoclasicismo caduco y romanticismo naciente se entrecruzan.

Una vez más puede constatararse aquí ese fenómeno que se repite vertical y horizontalmente en la obra de Arolas: a partir de su etapa central abandona la forma heroica del romance para emplear sólo el metro octosilábico, normalmente agrupados los versos en cuartetos con asonancia bisílaba, con la excepción de "La leyenda del Cid", que es aguda, como es frecuente en los romances anteriores al siglo XVI, cuando alcanzó su perfección formal. La relación del tema con este tipo de rima arcaizante permite suponer que es consecuencia de una intención - deliberada del poeta y no resultado de la casualidad.

Sólo en un caso utilizó el romance con estribillo, coincidiendo con las rimas de los 252 octosílabos de que se compone la leyenda - "Las nueve".

Salvo en tres casos, el ya citado de "Los suspiros", "Para los pobres. La maestra y las educandas" y "El abanico", de carácter lírico, en todos los demás el romance se aplica a asuntos legendario-caballerescos y orientales, o sea a composiciones básicamente narrativas.

"Abelardo y Heloisa", "Enrique III", "Romance morisco", "La Zaidía", "Oriental: Oh, qué triste está el Sultán", "Rechidi, poeta persiano", "Felipe IV y el Duque de Modina de las Torres", "Ceremonial caballeresco", "Zora la tártara", "Romance: Con vestido de almeja", "Amor y muerte", "La fuente encantada", "El anillo de Carlo-Magno", - "¿Cuál de las dos?", "La griega" y "La ayuda del Conde de Benavente" son romances. Con excepción del último, que fue publicado en 1842, todos son de 1838 a 1840.

Se puede asegurar, pues, que la fecha límite del empleo del romance coincide con el final de la etapa central de la obra de Arolas, en donde romanticismo rebelde e histórico se funden. A partir de ese momento, con un breve período fluctuante, se inicia la etapa final, que presenta unas características diferentes de las que comúnmente se aplican en general a toda la obra del escolapio.

IV. POEMAS PLURIESTROFICOS Y HETEROMETRICOS.-

La variedad métrica de los poemas estudiados hasta ahora sería motivo más que suficiente para justificar el examen métrico de las poesías de Arolas, aunque sólo fuera por el interés relativo del resultado para precisar las características aplicables al romanticismo en general. Pero, además, hay que tener en cuenta un importante grupo de composiciones, en que las formas estudiadas hasta ahora se combinan entre sí en un número que oscila entre dos y siete por poema.

El 27 % de la totalidad de los poemas de Arolas hasta ahora conocidos son composiciones plurimétricas y heterométricas. Las combinaciones son tantas que su estudio precisa de una clasificación previa.- Atendiendo al número de combinaciones por unidad poemática, pueden establecerse los siguientes grupos:

1) Combinaciones de dos estrofas.-

Es el grupo más numeroso, que a su vez admite varias subdivisiones, según las unidades estróficas que constituyan la unidad poemática. El rasgo común a todos ellos es que siempre hay una estrofa que

sirve de base al poema, a la que se añade, generalmente en número menor, otra que expresa otro plano de la estructura poemática. Lo más frecuente es que redondillas y cuartetos sean utilizados para el plano narrativo, mientras que las quintillas den forma métrica al diálogo y los sextetos, octavillas u otras estrofas, aliradas o no, expresen los momentos líricos del poema.

A) La base más frecuente está constituida por estrofas tetraversales mayores o menores, con añadidos que van desde pareados de endecasílabos a los 16 cuartetos que constituyen el poema satírico "Cinco meses de matrimonio", o un soneto final, tras los 32 cuartetos de "La muerte del Redentor".

Si en esas dos composiciones se mantiene el isometrismo a lo largo de todo el poema, no ocurre lo mismo en "El poeta", en donde el plano descriptivo-narrativo está expresado por cuartetos (estrofas I-V, XVII-XX), entre los que se intercalan 11 quintillas ababa, que contienen el plano lírico del poema (estrofas VI-XVI). Fórmula parecida se desarrolla en "Constantinopla" (21 cuartetos AbAb + 3 quintillas ababa + 2 cuartetos ABAB), en que el carácter lírico de la unidad está subrayado por el empleo de los cuartetos alirados de la primera parte.

Quintillas + cuartetos + redondillas componen "Los negros" (2 quintillas abbaa + 2 cuartetos de dodecasílabos AÉAÉ + 16 redondillas abba + 3 cuartetos de dodecasílabos, uno como los dos anteriores y dos llanos). Disposición parecida tienen "Visión nocturna" (5 redondillas octosilábicas de rimas cruzadas y abrazadas + 1 cuarteto ABAB + 4 quintillas ababa), "La última mariposa" (14 redondillas abab + 6 quintillas ababa + 1 cuarteto final de dodecasílabos dactílicos de dos isostiquios) y "La hermosa prima" (30 quintillas de rimas abaab, ababa y abbab + 7 cuartetos de ondecasílabos de rimas cruzadas + 38 redondillas de octosílabos de rimas abba y abab + 13 cuartetos como los anteriores).

Sin embargo, la fórmula más frecuente es la de dos partes, ya sean de quintillas y redondillas ("Felipe II y el confesor", "Blanca de Borbón", "El presagio"), ya sean quintillas y cuartetos ("Los celos", "Mal pago de un amor fino", "Sombra y luz", "Fragilidad de la vida humana").

En composiciones donde el plano lírico predomina sobre el narrativo, el sexteto se combina con la base tetraversal. Así sucede en "Formación de la mujer" (4 cuartetos ABBA + 1 sexta rima), "Al nacimiento del Redentor" (12 cuartetos ABAB + 15 sextetos aab: ccb + 10 cuartetos alirados AbAb), "Poesía religiosa" (13 cuartetos ABAb + 13 sextetos

aab: cbc, alternando con los cuartetos, + 14 cuartetos ABAB), o en estrofas menores para la lírica amorosa, como en "El sueño dulce" (13 redondillas abba + 7 sextetos aab: bbé + 3 redondillas como las primeras), "Fantasía" (16 sextetos abbaba + 14 redondillas octosilábicas de rimas cruzadas + 2 cuartetos ABAB).

Sobre la base de esta fórmula, la variante más compleja la presenta el "Himno universal", cuyos 478 versos se agrupan así:

- Estrofas I -XXVIII, cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas.
- " XXIX - XXXIX, sextetos de octosílabos de rimas cruzadas (ababab).
- " XL - L , cuartetos de endecasílabos de rimas ABAB.
- " LI - LIII , cuartetos de dodecasílabos de ritmo dactílico y trocaico, de rimas cruzadas.
- " LIV - LIX , redondillas hexasilábicas de rimas cruzadas.
- " LX - LXII, cuartetos de dodecasílabos con el mismo ritmo y rima que los anteriores.
- " LXIII -LXVII, redondillas con el mismo metro y rima que las anteriores.
- " LXVIII-LXXI , cuartetos de dodecasílabos con el mismo ritmo y rima que los anteriores.
- " LXXII -LXXXV, redondillas octosilábicas, de rimas cruzadas.
- " LXXXVI-LXXXIX, cuartetos de endecasílabos de rimas ABAB.

De tal modo predomina el plano lírico sobre el narrativo-descriptivo en algunas composiciones, que las estrofas hexaversales pasan a ser la base del poema en "Genoveva y Arturo" (17 sextetos AAb:CCb + 25 redondillas de las dos variantes de rimas + 5 sextetos como los primeros) y "La sultana" (12 estrofas de pie quebrado aab: ccb + 4 redondillas abab + 5 sextetos como los primeros + 3 redondillas finales.

La combinación de cuartetos/redondillas + octavas/ octavillas también presenta en la obra de Arolas algunos ejemplos. En una gran mayoría son predominantemente líricos : "Jerusalón" (18 cuartetos AbAb + 7 octavillas abbé: cddé), "A la muerte del Rodentor" (15 cuartetos de dodecasílabos dactílicos de rimas cruzadas + 11 octavillas de heptasílabos abbé: cddé), "La barca del pescador" (25 cuartetos ABAB con 8 octavillas intercaladas aaébbccé), "Safo" (13 cuartetos de dodecasílabos dactílicos de rimas ABAB + 2 octavillas hexasilábicas abbé: cddé + 4 cuartetos como los primeros), "La cita" (coplas castellanas de rimas abba: cdde, cuartetos de rimas cruzadas y redondillas de heptasílabos de formas pareadas, de empleo tan limitado en la poesía española, que se alternan entre sí).

En todos los casos citados, la octavilla sirve de continente - del plano lírico, función heredada de la lírica de finales del siglo

XVIII, como ya se ha dicho.

Arolas invierte los metros de las estrofas en "La tristeza", - manteniendo el carácter lírico del poema en sus dos unidades métricas mediante la fórmula de 11 redondillas con rimas agudas en los versos - 1º y 4º (éaaé), seguidas de 3 octavas bernudinas de decasílabos (ABBÉ: CDDÉ). Similar, aunque sin rimas agudas, a "El árabe" (3 octavas endecasílabas ABAB: CDCD + 16 redondillas octosilábicas de rimas abrazadas + 1 cuarteto final de rimas cruzadas).

La combinación de redondillas y octavillas aparece en "Don Pedro el Cruel", "Amar, creer" y "El silfo".

Redondillas + canción de tipo tradicional + redondillas es el esquema estrófico que presenta la leyenda "Berenguer el Grande, Conde de Barcelona". La canción:

Cuando amáis, buscad recreo,
Poniendo al placer templanza,
Y abrigando una esperanza,
Cuando se cumplió un deseo.

El cariño es tierna flor
Que la roe sin piedad
Gusano de saciedad
Poco a poco, con dulzor:
Matad ese reptil feo
Poniendo al placer templanza,
Y abrigando una esperanza,
Cuando se cumplió un deseo.

De la llama de afición
Es aceite el esperar,
Siempre la suelo apagar
La completa posesión:
Conservadla en himeneo,
Poniendo al placer templanza,
Y abrigando una esperanza,
Cuando se cumplió un deseo. (37)

es una pausa lírica en medio de la estructura narrativa del poema. Su esquema estribillo-redondilla + mudanzas + vuelta es el de la canción medieval o trovadoresca, según la terminología actual.

En "La lámpara del templo", 35 redondillas octosilábicas de rimas cruzadas van seguidas de 27 redondillas hexasílabas, con la misma disposición de las rimas que las anteriores, entre las que se intercalan 2 décimas asimétricas (aaabbb: cdde).

Esta combinación de estrofas tetraversales y decaversales se encuentra en "El hombre" (15 cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas + 15 décimas a la francesa de endecasílabos ABAB: CC: DEED) y

on "Himno religioso: Un himno más, ¡ oh lira !" (11 décimas agudas de heptasílabos, ababó: edcdó, 29 redondillas de rimas abrazadas y cruzadas, con predominio de las últimas, y 15 cuartetos alirados, AbAb).

Finalmente, la fórmula ^{de} estrofas de cuatro versos + romance es usada en composiciones narrativas ("Fakna y Acmot", "La virgen del bosque", "Zaide", "El segador de Judea") y líricas ("Caín", "Armonía: Tiempo es de orar", "A la muerte del Redentor", "Himno del niño al despertarse").

B) En "Sitty Nefiseh", episodio histórico de Egipto, como lo subtítulo Arolas, series de pareados endecasílabos se combinan con redondillas de rimas cruzadas y abrazadas, que contienen los planos lírico y dramático de la composición, en una estructura semejante a la de "Mourad Bey", si bien por su mayor extensión es también más complejo desde un punto de vista métrico y por ello se estudiará después.

C) Si el equilibrio entre 26 cuartetos de rimas cruzadas y 23 quintillas de rimas ababa y abaab está representado por el poema lírico-religioso "Fragilidad de la vida humana", el predominio de estrofas pentaversales aparece claramente en "Escena de los reyes negros de Granada" (23 quintillas ababa, abaab y abbab + 10 cuartetos ABAB + 15 quintillas con las mismas rimas que las primeras).

"La madre y el niño o los juegos de la infancia" es un poema con base de quintillas octosilábicas del tipo de rimas frecuentes en Arolas, a las que sigue un romancillo de 40 pentasílabos y 18 quintillas de heptasílabos, intercaladas en el romancillo.

También está compuesto en base pentaversal menor "La hora de maitines" (3 octavillas hexasilábicas abbó: eddó + 18 quintillas octosilábicas del tipo ababa).

D) Estrofas de pie quebrado y agudos los versos 3º y 6º (aaé : bbó) con un romance de asonancia aguda componen "El cautivo".

"El tocador de Elisa" consta de 30 estrofas de pie quebrado - (aab : ccb) y 6 quintillas, de las que 5 son de rimas cruzadas y 1 pareado interior (abaab).

En dos capítulos de La Sifida del Acueducto aparecen combinadas estrofas hexaversales y octoversales que les dan un ritmo múltiple en consonancia con el asunto. Se trata del capítulo V, "Bodas sangrientas" (soxtas rimas de endecasílabos y heptasílabos, ABab:CC, seguidas de octavillas de rima asonante en los versos agudos, aéaó: bébé), y del capítulo VII, "El calabozo", también compuesto por 31 sextas rimas aliradas (Abab: CC) y 12 coplas castellanas de rimas cruzadas en ambas

semiestrofas.

Uno de los últimos poemas de Arolas, "Armonía: Casi ciego del polvo del camino" (1846), mantiene esta misma combinación, aunque de ritmo distinto (22 sextas rimas clásicas, seguidas de 5 octavillas de heptasílabos agudas (abbé. accé)).

E) Los poemas con base de romance son pocos, en contra de lo que podría suponerse de un poeta considerado como versificador ligero, sin grandes preocupaciones por la estructura métrica del poema. En una de las elegías finales de las Cartas amatorias, y seguramente bastante posterior a éstas, presenta la siguiente combinación en sólo siete unidades estróficas:

1. Romancillo de 12 pentasílabos o ondecha, de ritmo dactílico preferentemente, como es propio de la poesía neoclásica de la última época. Asonancia bisílaba.

2. Tres coplas de arte menor (abab: baab).

3. Romancillo de la misma extensión que el primero con asonancia e-a.

4. Romance de 20 octosílabos de asonancia i-o.

De 12 octavillas agudas octosilábicas y un romance final consta "El sereno".

Sólo en una ocasión empleó Arolas la seguidilla y combinada con un romance heroico. El capítulo VI de La Sifida... alterna una serie de ondecasílabos asonantados con 19 seguidillas compuestas (7a - 5b7c5b: 5d7c5d) y 3 simples (7a 5b 7c 5b). Las seguidillas sirven de vehículo expresivo a la locución de la gitana, en un deseo de subrayar el carácter folklórico del personaje por parte de Arolas.

F) Para acabar este apartado, en dos ocasiones las octavillas agudas se combinan con septetos y quartetas asonantadas respectivamente. En el capítulo III de La Sifida... 30 septetos de esquema ABCb:dad se suman a 7 octavillas agudas con quebrados interiores en cada semiestrofa (abbé: abbé), mientras que en "Ella no", 8 quartetas asonantadas (3 de asonancia aguda ó) se combinan con 5 octavillas agudas (abbé: cddé) que contienen la parte dialogada.

2) Combinaciones de 3 estrofas.-

Entre las combinaciones plurimétricas y pluriestróficas, la fórmula triple está representada con abundancia en la obra del poeta que estudiamos, desde el principio mismo de su producción poética:

Ya en la "Egloga II: Polifemo", que he fechado hacia 1830, fi-

guran 9 silvas densas que oscilan entre 12 y 25 versos, a las que sigue 1 cuarteto de rimas cruzadas y 17 octavillas trirrimas o de arte menor, con una silva final.

Más tardía debe ^{de} ser la elegía "A Inés, en la muerte de Silvia", con la que se terminan las Cartas amatorias. Por su contenido y por sus aspectos métricos debe considerarse como un añadido posterior a la fecha del conjunto con el que va unida, ya que su riqueza estrófica es más propia de una composición romántica que neoclásica, aunque presente elementos transicionales:

1. 3 octavas de heptasílabos, agudos y de rima asonante 4º y 8º.
2. Romancillo o endecha de 12 heptasílabos, de asonancia u-a.
3. 2 octavas, como en 1.
4. Romancillo de 20 heptasílabos, de asonancia a-a.
5. 2 décimas agudas y simétricas: abbaó: coddé.
6. Copla castellana de rimas abrazadas.
7. 3 romancillos heptasílabos, de asonancias i-o, i-a, e-a.
8. 4 coplas trirrimas o de arte menor y castellanas, combinadas.

Plenamente romántico por su contenido y por las estrofas combinadas es el poema lírico-amoroso "¡Vivo por ti!", en donde 7 cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas alternan con 6 sextetos aab:ccb, para terminar en 4 redondillas con el primer heptasílabo libre y agudo - el cuarto (abbó).

Combinación de cuartetos y sextetos es "El beso y la lira". Su diferencia con la composición anterior está en que los sextetos son asimétricos (abbaba) y el final es de 5 cuartetos de rima asonante en los pares, dejando libres los impares, tipo de cuarteto arromanzado que recuerda los ensayos de Noroña en este sentido (38) o los de Martínez de la Rosa en su "Himno epitalámico", aunque éste conservaba la rima consonante en los pares. Fórmula que algún tiempo después utilizó también Bécquer, haciendo agudos los pares.

Dentro de este tipo podría incluirse también "Un cabello blanco", si bien las estrofas combinadas son siempre de arte menor: 15 redondillas de octosílabos de rimas cruzadas alternan con 8 sextetos de pie quebrado y versos 3º y 6º agudos (aaé: bbé), terminando en una quintilla de rimas cruzadas.

Debido a la estructura lírico-narrativo-descriptiva de muchas composiciones de Arolas - y de otros poetas de su generación -, no es extraño encontrar combinadas estrofas tetraversales con pentaversales, tanto mayores como menores, junto con algunas otras, en proporción me-

nor dentro del poema. Es el caso de "Las vísperas en San Pedro" (9 - quintillas de rimas cruzadas, alternando con 4 cuartetos dodecasílabos dactílicos, seguidos de 3 octavillas agudas hexasílabas de ritmo dactílico), "El bandido romano" (6 cuartetos de endecasílabos ABAB, que abrazan 16 quintillas de rimas cruzadas, con una décima final), "El secreto de una mujer" (series de pareados combinados con quintillas y - rodondillas), "Flores a la tumba de Eloisa" (52 cuartetos de rimas cruzadas con 14 quintillas y 6 octavillas agudas intercaladas), "Cuento fantástico" (redondillas hexasilábicas, octosilábicas, quintillas, coplas castellanas de hexasílabos y cuartetos de endecasílabos agudos :- los pares y el mismo esquema para los cuartetos de dodecasílabos) e "Himno de la tarde" (17 cuartetos + 18 redondillas de hexasílabos + 6 quintillas de rimas ababa, abaab y abbab + 4 sextetos alirados y agudos, AAÉ: BBÉ).

Octavillas, redondillas y sextetos combinados aparecen en "Los fugitivos" y "El robo de los piratas". Los esquemas estróficos son ya conocidos, salvo en el caso de "Los fugitivos", que ensaya la disposición ABCDD para los endecasílabos de los sextetos.

El carácter lírico de la primera parte de "La muerte de Alí" se subraya con el empleo de 9 octavillas con los versos 4º y 8º quebrados (abbc: decc), a las que sigue 1 romance de asonancia e-a y 3 cuartetos de endecasílabos de rimas cruzadas. Navarro Tomás pone el esquema de la octava llana, simétrica y de pie quebrado usada por Arolas, como ejemplo de este tipo (39).

Las series de endecasílabos pareados, que se encuentran con alguna frecuencia en composiciones escritas alrededor de 1842, están representados en este grupo por "El castillo maldito", en donde se combinan con cuartetos de endecasílabos y un romance de asonancia aguda - en ó. Y, sobre todo, por los 1813 versos de "Mourad Bey", cuyo estrofismo es muy parecido al del poema de Barthélemy y Méry. En efecto, - las interminables tiradas de pareados endecasílabos se combinan con 7 cuartetos de rimas agudas en los versos pares, 9 quintetos de pareado interior (ABAAB) y 9 quintillas heterométricas de octosílabos + 1 eneasílabo final agudo (aóacÉ).

El soneto formando parte de un poema se encuentra en el que apareció en El Fénix, en el primer número de su segunda época, con el mismo título que el semanario. A las redondillas y cuartetos que se combinan entre sí pone punto final un soneto con las características de rima que ya he adelantado al tratar de las composiciones de forma

corrada.

Finalmente, sólo en un caso combinó décimas simétricas clásicas con septetos de pie quebrado en el tercer verso (abab: cca) y pareados que sirven de estribillo:

Hojas secas lleva el viento:
¡ Pobre paje ! ¡ qué tormento ! (40)

en "Las bodas del Diablo".

3) Combinaciones de cuatro estrofas.-

La diferencia que existe entre las composiciones de dos estrofas combinadas y las de tres se acentúa respecto a las de cuatro. Tres ejemplos pueden localizarse y, si se exceptúa la oda "A Víctor Hugo", de finales de 1837, las dos restantes son del período final de la vida literaria de Arolas, lo que una vez más viene a ratificar la teoría de Morley y Bruerton sobre el crecimiento natural de la técnica de un poeta, sea éste Lope de Vega o un poeta cualquiera.

"A Víctor Hugo" se compone de 4 novenas octosilábicas. (abba: cddc) a las que siguen dos romances con las asonancias a-a y e-a, 5 octavillas agudas y quebradas en el tercer verso (abbó: accó) y 9 redondillas de octosílabos de rimas abrazadas. (41).

En "La nube", Arolas combina cuartetos, redondillas hexasilábicas - los dos tipos tetraversales, de rimas cruzadas -, septetos con el esquema aaaaaé, pareados y quintillas.

"Isaura", una de las composiciones de Arolas preferidas por la crítica, consta de 836 versos octosílabos que se distribuyen en 2 romances, 22 redondillas, 3 novenas que imitan una canción provenzal (aaó - béccé), con el último verso agudo rimando en asonante, y 23 octavillas agudas (abbé.cddé).

4) Combinaciones de cinco estrofas.-

También de la última época que venimos considerando en la obra de Arolas son las dos composiciones polimétricas en que se combinan cinco clases de estrofas: "La babucha" (1843) y "El pichón mensajero" - (1844). La primera consta de 9 octavillas agudas (abbé: cddé), 10 septetos (aaóbccé), 7 sextetos (aaó:bbó), 19 redondillas de los dos tipos tradicionales y 27 quintillas.

En la segunda, quintillas, sextetos agudos, redondillas, décimas, romancillos y cuartetos se combinan así:

1. Estrofas I-XXV, quintillas de octosílabos con los tres esquemas de rima ababa, abaab y abbab combinados.

2. Estrofas XXVI-XXIX, sextetos alirados de heptasílabos agudos en 3º y 6º versos (ABó: ABé).
 3. Estrofas XXX-XXXII, XLI, XLV y CV-CVII, quintillas de rimas abaab.
 4. Estrofas XXXIII-XL, XLII-XLIV, XLVI-LIX, redondillas con las dos rimas tradicionales combinadas. La XLII es imperfecta en la rima - (Arturo/ juró) y en el cómputo silábico del 4º verso, que es un eneasílabo: "Y que otornamento juró!".
 5. Estrofas LX-LXII, décimas octosílabas a la francesa (abab : cc: ddec).
 6. Estrofas LXIII-LXVI, redondillas, como en 4.
 7. Estrofas LXVII-LXIX, décimas, como en 5.
 8. Estrofas LXX-LXXIII, redondillas, como en 4.
 9. Estrofa LXXIV, romancillo de 45 \surd pentasílabos de asonancia e-a.
 10. Estrofas LXXV-XCVII, quintillas, como en 1.
 11. Estrofas XCVIII-CIV, cuartetos de dodecasílabos de rimas - cruzadas y de ritmo preferentemente dactílico.
 12. Estrofa CVIII, romancillo de 35 pentasílabos, de asonancia a-o.
 13. Estrofas CIX-CXVIII, quintillas, como en 1.
 14. Estrofas CXIX-CXX, redondillas de rimas cruzadas.
- 5) Combinaciones de siete estrofas.-

Sólo un ejemplo se puede citar de esta riqueza pluriestrófica: "Emblema de los jardines". Tratando de adecuar el metro y la estrofa al sentimiento lírico que le produce la evocación de las flores que — describe en esta composición, Arolas compone un verdadero jardín rítmico, lleno de gracia y color. Sin llegar a constituir una verdadera escala métrica, es, sin embargo, la composición que más se acerca de todas las que escribió a estas acrobacias de su época. Tetrasílabos, heptasílabos y endecasílabos se agrupan en diversas estrofas, de la siguiente manera:

1. Estrofas I-IX, quintillas de octosílabos de rimas ababa y abaab.
2. Estrofas X-XXVII, cuartetos de ondecasílabos de rimas cruzadas.
3. Estrofas XXVIII-XXXVIII, quintillas, como en 1.
4. Estrofas XXXIX-XLV, cuartetos, como en 2.
5. Estrofas XLVI-LXXVIII, redondillas de octosílabos de rimas

cruzadas.

6. Estrofas LXXIX-LXXXVIII, cuartetos, como en 2.
7. Estrofas LXXXIX-XCVIII, redondillas, como en 5.
8. Estrofas XCIX-CV, sextetos alirados y agudos (AAé: BBé).
9. Estrofas CVI-CXXXIII, redondillas, como en 5.
10. Estrofas CXXXIV-CXXXVII, soneto de las características ya estudiadas.
11. Estrofa CXXXVIII, octavilla de tetrasílabos (abab: codd).
12. Estrofas CXXXIX-CXLI, duodécimas de tetrasílabos de ritmo trocaico (abab: cdcd: ceff).
13. Estrofas CXLII-CXLVI, redondillas, como en 5.
14. Estrofas CXLVII-CLXX, cuartetos, como en 2.

Según se ha podido observar a lo largo de este capítulo, Arolas tiene en común con los poetas de su generación la curiosidad permanente de ensayar todo tipo de estrofa. Sin embargo, en cuanto a los metros se refiere, su variedad es mucho más limitada de lo usual entre los poetas románticos. Muy pocas veces se sale de los moldes básicos de en decasílabos y octosílabos. En ninguna ocasión hizo uso de los versos de menos de cuatro sílabas, si se exceptúan los que aparecen "La yogua del árabe" como estribillo final de cada combinación métrica:

¡ Ah, Tuisa del alma !
¡ Ah, Tuisa !
¡ Ah, Ah ! (42)

En cambio, se encuentran más casos de lo usual entre los románticos, de heptasílabos y hexasílabos, muy probablemente debido al fuerte influjo clásico que se observa en su obra hasta el final.

En cuanto a los versos de arte mayor, alejandrinos, pentadecasílabos y hexadecasílabos, que utilizaron sus contemporáneos, nunca se encuentran en sus poesías. A esas habilidades métricas nunca se acercó.

Una vez más hay que insistir en las características moderadas del romanticismo valenciano, en cuyo contexto Arolas está claramente ubicado. Y ello se comprueba no solamente en cuanto a ideología se refiere, sino también en las formas expresivas de que se sirvió.

Arolas es un claro ejemplo de romanticismo provinciano, en el que las corrientes más avanzadas son tamizadas por una sensibilidad que mantiene en su fondo, más o menos disimulado, un rescoldo de vieja retórica.

NOTAS AL CAPITULO DECIMO

- (1) NAVARRO TOMAS, TOMAS: "Rasgos métricos de la Avellaneda", en Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca.-Ediciones Ariel. "Letras o ideas", Maior, 1.- Esplugues del Llobregat --- (Barcelona), 1973.- 390 págs.- (pág. 188).
- (2) NAVARRO TOMAS, TOMAS: Métrica española. Roseña histórica y descriptiva.- Las Américas Publishing Company.- New York, 1966.- 556 págs.- (pág. 384).
- (3) El sistema de notación de versos y formas estróficas empleado en este capítulo es el universalmente aceptado por los tratadistas de métrica.
- (4) BALBIN, REFAEL DE : Sistema de rítmica castellana.- Editorial Gredos. BRH.- Madrid, 1968 (2ª edición revisada).- 402 págs.- (pág. 295).
- (5) NAVARRO TOMAS, op. cit., pág. 342.
- (6) BAEHR, RUDOLF: Manual de versificación española.-(Traducción y adaptación de K.Wagner y F.López Estrada).-Editorial Gredos.BRH. Madrid, 1970.- 444 págs.- (pág. 228).
- (7) BALBIN: op. cit., pág. 291.
- (8) BALBIN: op. cit., pág. 174.
- (9) MORLEY, GRISWOLD, PH. D., y BRUERTON, COURTNEY, PH.D.: Op. cit., pág. 21.
- (10) BAEHR: op. cit., pág. 267.
- (11) NAVARRO TOMAS, TOMAS: Repertorio de estrofas españolas.- Las Américas Publishing Company.- New York, 1968.- 240 págs.- (pág.70).
- (12) Ejemplo citado por Navarro Tomás en su Repertorio ...,pág. 70. (Vid. poema completo en Mompíó, III, págs.59-62).
- (13) Vid. Apéndice I, págs.454-456
- (14) NAVARRO TOMAS: Repertorio, pág. 87.
- (15) Cito por la edición de Augusto Cortina, de "Clásicos castellanos", pág. 89.
- (16) Edición de Mariana y Sanz, III, pág. 75.
- (17) NAVARRO TOMAS: Repertorio, pág. 95.
- (18) NAVARRO TOMAS: Métrica, pág. 339.
- (19) NAVARRO TOMAS: Repertorio, págs. 100 y 105.

- (20) BAEHR: Manual, pág. 282.
- (21) BAEHR: Manual, pág. 284.
- (22) Edición de Mariana y Sanz, III, pág. 352.
- (23) NAVARRO TOMAS: Métrica, pág. 349. El mismo esquema de la composición de Arolas figura en el ejemplo de Esteban Echevarría, "Al corazón", citado por el autor. No sé si Echevarría tuvo presente el poema de Arolas o, lo que es más probable, si ambos bebieron en una fuente común, española o francesa.
- (24) FUCILLA, J.G.: "Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana", en Relaciones hispano-italianas.- Anejo LIX de la RFE.- Madrid, 1953.- pág. 213.- (Citado por Baehr, op. cit., pág. 293).
- (25) NAVARRO TOMAS, TOMAS: Los poetas en sus versos.- (pág. 29).
- (26) El esquema de las novenas de Gil Polo es ABBA: acCdD y aparece citado por Navarro Tomás en su Repertorio, pág. 134.
- (27) Cabrerizo, pág. 352.
- (28) NAVARRO TOMAS: Métrica, pág. 350.
- (29) BAEHR: Manual, pág. 305.
- (30) Mariana y Sanz, III, pág. 93.
- (31) NAVARRO TOMAS: Repertorio, pág. 152.
- (32) Mariana y Sanz, I, pág. 155.
- (33) NAVARRO TOMAS: Repertorio, pág. 145.
- (34) NAVARRO TOMAS: Repertorio, pág. 152.
- (35) BAEHR: Manual, pág. 312.
- (36) Vid. Capítulo III, pág. 106 de este trabajo.
- (37) Pascual Aguilar, págs. 448- 449.
- (38) BAEHR: Manual, pág. 263.
- (39) NAVARRO TOMAS: Métrica, pág. 348.
- (40) Mariana y Sanz, I, págs. 142-143.
- (41) Las novenas son parecidas a las empleadas por Rodrigo Co-ta en el "Diálogo entre el amor y un viejo" (abab: cdcd). Ejemplo citado por NAVARRO TOMAS en su Repertorio, pág. 134.
- (42) Cabrerizo, págs. 132-135.

XI. CONCLUSIONES

A LO LARGO de los diez capítulos precedentes me parece haber dejado clara la significación de Juan Arolas en el panorama de la poesía romántica española. No queda ya, pues, sino resumir las conclusiones parciales que implícita o explícitamente he ido desggranando en las páginas anteriores:

1. No creo que se pueda seguir aceptando la imagen del sacerdote enamorado de una mujer real, cuyo amor frustrado cantaba desde el claustro. La literaturización de la mujer imposible, vega aspiración de lo inaccesible - y por eso deseado -, es un lugar común de la poesía de su época, que unas décadas más tarde alcanzó su expresión más justa y ceñida, desnuda de todo ornato, en las Rimas becquerianas, de las que la poesía amorosa del escolapio es un precedente: voz quebrada y melancólica, que tenía a su vez resonancias de otros poetas.

2. En la vocación sacerdotal de Arolas influyó el ambiente escolar de su niñez y, cuando tuvo que hacer frente a las circunstancias políticas que conmovieron a la Iglesia y a la sociedad española de la tercera década del siglo XIX, fue incapaz de tomar una decisión enérgica, que le hubiera librado de las amarguras por las que pasó el resto de sus días hasta que la locura anidó en su mente. Hombre tímido y moderado, llevado y traído por el vendaval que azotó a tantos espíritus, vivió en continua zozobra íntima que se manifiesta en su obra en una vacilante actitud entre los compromisos contraídos con la Regla y el afán de independencia y libertad que caracterizó a los hombres de su generación.

3. La publicación de La Sílfi da del Acueducto y su retractación posterior de lo que defendía en este "poema romántico" es una prueba indiscutible de la crisis de conciencia que sufrió hacia 1837. Fue un instante agudísimo de rebeldía que le enfrentó definitivamente con sus superiores en un momento en que la unidad de la Iglesia española se cuarteaba ante el empuje de presiones exteriores, no siempre desinteresadas.

4. Abocado a la soledad, intentó la salida en la contemplación de la naturaleza que le acercaba a su Creador. Demuestra este desasimiento de lo mundano el creciente número de poemas de carácter religioso que publicó en el Diario Mercantil a partir de 1840, mientras disminuyó su producción de "caballoreoscas", "orientales" y "amorosas". Las poesías que con este título fueron escritas en el último período de su vida tienen una intención festiva, muy distinta del tono de las compuestas entre 1836 y 1840.

5. Las tres épocas que he distinguido en su obra coinciden claramente con las de la poesía española, y valenciana en especial, durante la primera mitad del siglo pasado. La primera se corresponde con la etapa epigonal de la poesía neoclásica: Arolas, conocedor de los clásicos latinos y españoles, imita a éstos por influencia del P. Vicente, que aparece como personaje literario en las Cartas amatorias con el nombre de Victorino. Este dato me permite fechar la primera obra conocida del poeta hacia 1830, recién incorporado al claustro de profesores del Colegio Androsiano de Valencia, después de su noviciado en Peralta de la Sal. Si aceptamos esta suposición, cae por tierra la invención de un amor contrariado ; en la pubertad ! Alrededor de ese año y hasta 1834, en que funda con Pascual Pérez el Diario Mercantil, cabe situar la obra de Arolas compuesta según los patronos pseudoclásicos.

6. La publicación del Diario es la aportación valenciana al liberalismo triunfante, a la vez que un reflejo del cariz que el movimiento romántico tonfa en la ciudad del Turia. La evocación del pasado y la llamada del Oriente, que la afición a la lectura de romances y crónicas y de libros de viajes por tierras lejanas había puesto de moda, juntamente con la difusión de las obras de Scott, Byron, Hugo y Rivas, dieron lugar a las poesías "caballoreoscas" y "orientales" de Arolas, que ilustraban el periódico. Estos "géneros" de época y los poemas lírico-amorosos constituyen el conjunto representativo de su producción entre 1836 y 1840. Es decir, Arolas se inserta, según la distinción de Allison Peers, dentro del renacimiento romántico, tradicionalista y nostálgico. La rebelión surge esporádicamente en La Sifida .

7. La tercera y última época se caracteriza por el predominio de los poemas de tema religioso. En el capítulo correspondiente se ha probado que el cambio respecto a la etapa anterior se debe a la coincidencia de circunstancias externas y personales. El agotamiento del Romanticismo militante, la vía conciliatoria abierta en el país entre el anticlericalismo más o menos solapado de los años inmediatos y el

catolicismo liberal, juntamente con la actualidad de Lamartine a través de revistas y ediciones de sus poesías, son las causas objetivas que facilitan el cambio de sentido de la obra de Arolas en el momento justo en que buscaba la paz para su alma. Lamartine le dio la pauta que necesitaba para expresar líricamente sus sentimientos.

8. Por su estilo, las tres épocas son también diferenciables. Los rasgos lingüísticos de la primera coinciden con los de la poesía clásica y neoclásica. En la segunda y en la tercera se combinan con los característicos del período romántico, sobre todo con aquellos que el Romanticismo aprovechó de la poesía tradicional. La descripción de efectos de luz y color destaca sobre la que expresa otras impresiones sensoriales. Esto se debe en gran parte al influjo de Víctor Hugo. El empleo de paralelismos recuerda el Romancero, así como la indicación del lugar de procedencia de un objeto para ensalzar su valor es un rasgo orientalizante que pudo observar en la Biblia y en Las Mil y una noches, que Arolas leyó sin duda, por más que la crítica haya sostenido la opinión contraria. En menor grado, influyeron en el escolapio Rivas, Zorrilla, Espronceda y Byron. La huella lamartiniana se advierte en la tercera época, especialmente en los asuntos, aunque también utilizó imágenes y locuciones acuñadas por el poeta francés. En líneas generales, la lengua utilizada por Arolas tiene muchos contactos con la de los seudoclásicos, enriquecida en la segunda y tercera épocas con recursos románticos usados con moderación, que la sitúan en una posición entre ecléctica y transicional.

9. El estudio métrico de su poesía subraya esta postura intermedia: por un lado, versos y estrofas de uso frecuente por los poetas del último tercio del siglo XVIII perviven en la poesía de Arolas y alternan con unidades versales y estróficas características del Romanticismo. En su poesía no se encuentran escalas métricas propiamente dichas, pero sí combinaciones rítmicas de distintos metros en función del contenido del poema. Las estrofas tetraversales dominan sobre todas las demás: redondillas y cuartetos de rimas cruzadas se encuentran en las dos últimas épocas, aunque los segundos abundan más a partir de 1840.

Las estrofas de seis, ocho y diez versos siguen en importancia a las de cuatro, bien solas o combinadas dentro de la unidad poética. Los paradigmas pentaversales, entre los que predominan las quintillas, tienen una representación escasa, lo mismo que los parca-

Entre las series no estróficas, la más abundante es el romance, de endecasílabos en la primera época y parte de la segunda y octosilábico en la segunda y tercera. El romancillo figura, excepto en un caso, combinado.

Ejemplos de silvas se encuentran en las tres épocas, si bien el porcentaje es mayor en la primera que en las dos últimas.

Las combinaciones de dos estrofas en el poema son más numerosas que las de tres, cuatro y cinco; sólo un caso presenta siete paradigmas combinados.

En cuanto a los versos empleados por Arolas, el endecasílabo y el octosílabo son los más usuales, seguidos de los heptasílabos y dodecasílabos. El hexasílabo es en él más frecuente que en los románticos mayores; lo que junto con la abundancia de heptasílabos puede deberse a la influencia de la poesía neoclásica. Alejandrinos, pentadecasílabos y hexadecasílabos, que utilizaron sus contemporáneos, nunca aparecen en la obra de Arolas. Tampoco hizo en ninguna ocasión uso de versos de monos de cuatro sílabas, excepto en un estribillo de una de sus "orientales".

Estas características métricas muestran, una vez más, el moderado romanticismo de nuestro poeta.

10. El estudio sistemático de los metros y estrofas usados por Arolas en sus distintas épocas me ha permitido ensayar en el capítulo II un método que creo válido para fijar la cronología de un grupo de composiciones que no he podido localizar en las colecciones de prensa consultadas por faltarles, en más de una ocasión, algún que otro ejemplar de los diarios que difundieron sus poemas.

Cuando el Diario Mercantil inició la publicación de las poesías del escolapio, los valencianos se sintieron orgullosos de contar con un poeta local "original" que desarrollaba los mismos temas - y con dicción parecida - que los más prestigiosos ingenios del momento. Era un fenómeno comparable al que ocurrió con la novela: precisamente en Valencia fue donde un grupo de editores promovieron con éxito la divulgación de novelas, haciendo hincapié a veces en su "originalidad"; pero casi nunca sus autores gozaron del éxito que tenían los maestros del género. Por eso era doblemente satisfactorio que su poeta rayara a una altura semejante a la de los que colaboraban en la prensa madrileña, y con gran diferencia de calidad respecto a los demás poetas valencianos, que le reconocían su magisterio indiscutible, como lo prueba el hecho de que no había revista literaria o periódico que no se --

preciara de contar con el nombre de Arolas. Incluso los poemas de circunstancias tenían que ir firmados por el escolapio para que fueran apreciados.

En cierto modo, Arolas asumió la responsabilidad de divulgar entre sus paisanos de adopción el nuevo estilo; pero esta misión, llevada a cabo a través de la prensa, le hizo caer en el adoconamiento, en las repeticiones, en los clichés hasta agotarlo. A pesar de ello, destacó como autor de "orientales" por encima del mismo creador del género. Sus contemporáneos lo admiraban porque estaba más cerca de Rivas, Espronceda o Zorrilla que de Boix, Pérez o Buchaca. Su fama traspasó las fronteras regionales y llegó hasta Hispanoamérica, según lo demuestra el gran número de ediciones de sus poesías aparecidas en aquellas latitudes.

Fue, en fin, un poeta popular, que supo aunar en su estilo los de otros, cuyo mérito mayor consistió en ser pioneros por una senda que él siguió.

XII. BIBLIOGRAFIA GENERAL

I. 1. PRIMERAS EDICIONES DE LA POESIA DE JUAN AROLAS.-

Oda con el plausible motivo de la promoción del Rvdmo. Padre Lorenzo Ramo de San Blas, al Obispado de Huesca, por J. A..- Imprenta de Jaime Martínez.- Valencia, 1833.

Oda a la convocatoria a Cortes, por Juan Arolas.- Ildefonso Mompí de Monteagudo.- Valencia, 1834.

La Sifida del Acueducto.- Poema romántico en diferentes cuadros, por J. A..- Imprenta de Jaime Martínez.- Valencia, 1837.

Poesías caballerescas y orientales de J. Arolas.- Imprenta de Cabrerizo.- Valencia, 1840.- (Con un retrato del autor, grabado por Teodoro Blasco, 2 cartas cruzadas entre el editor y el autor y un prólogo de A. Ribot, titulado "Un amigo del poeta").

A la sensible muerte del sabio y virtuoso joven presbítero D. José Causa y Piquer.- Valencia, 1841.- (Pliego en 8º m., con indicación del autor en la última página.)

Poesías de D. Juan Arolas.- Imprenta del Constitucional.- Barcelona, 1842.- XIX págs. de portada y prólogo, de A. Ribot, + 494 págs. de texto).

Poesías de D. Juan Arolas.- (T. I: Cartas amatorias, con retrato y 3 láminas de T. Blasco; T. II: Poesías pastoriles, con 4 láminas; T. III: Libro de amores, con 3 láminas).- Imprenta de D. José Mompí.- Valencia, 1843.

Poesías caballerescas y orientales de J. Arolas.- Imprenta de Cabrerizo.- Valencia, 1850.- (Se trata, en realidad, de la 2ª edición de la publicada en 1840, a la que se le ha añadido una Corona fúnebre. Se reeditó en 1860 y 1871, lloviendo en esta última ocasión el pie de imprenta de Pascual Aguilar).

Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales de Don Juan Arolas.- Juan Mariana y Sanz, editor.- Librería española y extranjera.- Valencia, 1860.- 3 tomos.- (grabado con retrato del autor).

Poesías religiosas, orientales, caballerescas y amatorias del P. Juan Arolas.- Librería de Pascual Aguilar.- Valencia, 1883 (Nueva edición corregida y aumentada. Se trata de una reedición, con variantes en el orden de los poemas, algún añadido y alguna supresión de la edición del Constitucional).

I. 2. OTRAS EDICIONES.-

Poesías. P. Juan Arolas.- Cartas amatorias. Eglogas. Los Besos.- Pascual Aguilar, editor.- "Biblioteca Selecta", XLIII.- Valencia, s/d.

Poesías varias y traducciones.- P. Juan Arolas.- Pascual

Aguilar, editor.- "Biblioteca Selecta", LXXIV.- Valencia, s/d. (Contiene el resto de los poemas de la edición de Mompió que faltaban en el tomo anterior de la misma colección).

Poesías del P. Juan Arolas.- Valencia, s/d.- (Reproduce la edición de Mompió, a la que se le ha añadido un pequeño prólogo con el título "Cuatro palabras sobre la vida del P. Juan Arolas").

Poesías varias y traducciones. P. Juan Arolas.- Juan de Gassó, editor, sucesor de Gassó, Hermanos.- Barcelona, s/d.- (Reproduce el tomo LXXIV de la "Biblioteca Selecta").

Poesías religiosas originales del P. Juan Arolas de las Escuelas Pías.- Recopiladas y editadas por D. Hermenegildo Ortega.- Pradoluengo, 1905.-

Poesías religiosas originales del P. Juan Arolas de las Escuelas Pías.- Recopiladas y editadas por D. Hermenegildo Ortega.- Santo Domingo de la Calzada, 1909.- T. II.-

Colección completa de poesías varias, originales del P. Juan Arolas de las Escuelas Pías.- Recopiladas y editadas por D. Hermenegildo Ortega.- Santo Domingo de la Calzada, 1910.-

Poesías escogidas del P. Arolas.- Recopilación y prólogo de Luis L. Roselló y José Olea, escolapios.- Sáenz de Jubera Hermanos, editores.- "Páginas selectas de la literatura castellana", XII.- Madrid, 1920.-

Poesías varias.- Librería de la Vda. de C. Bouret. "Biblioteca Liliput".- París, s/d.- Prólogo de Emilio Gascó Contell.

Poesías, caballerescas, orientales, leyendas.- Selección y prólogo de Enrique Vázquez de Aldana.- Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.- "Las cien mejores obras de la literatura española", 34.- Madrid, s/d.-

Sus mejores versos, Juan Arolas.- Prólogo de Alberto Ghirardo. Col. "Los poetas", 20.- Madrid, 1828.-

Poesías del P. Arolas.- Edición y prólogo de José R. Lomba y Pedraja.- Espasa-Calpe, S.A.- "Clásicos Castellanos", 95.- Madrid.- (1ª ed. para esta Col., 1928, con el pie de imprenta de "La Lectura").

I. 3. TRADUCCIONES Y OTRAS OBRAS ORIGINALES.-

El sombrero de Palma. Milagro que Sant Vicent eixecutá en la porteria del Convent de Predicadors de esta ciutat de Valencia en l' año 1412, cuan remedia per mich de un sombrero de palma a una pobre dona de Salamanca qui lo demandà limosna per mampondres el camí de la seua terra; el cual se representà en Valencia, en lo corrent 1835, etc. Sent comissionat per mort del clavari d'enguañ el depositai del Sant, D. Miquel Casto.- Valencia, 1835.- Benet Monfort.- 16 págs. en 4º.-

Manual del estilo epistolar o modelo de cartas, arreglado a los progresos de la civilización y a las buenas costumbres de la buena sociedad.- Undécima edición aumentada con el lenguaje de las flores y

son una colección de cartas de estilo romántico y oriental, por D. Juan Arolas.- Librería de Pascual Aguilar, 1883.- (No he podido comprobar la fecha de la primera edición. Se reeditó hasta 1912, en que apareció la décimo tercera y última).

Poesías por el vizconde de Chateaubriand, traducidas por Don Juan Arolas.- (tomo único).- Valencia: Imprenta de D. Mariano de Cabrerizo, 1846.- 346 págs. en 8º.- (Contiene además una crítica de Julio Janin, una nota anónima y la traducción de Moisés, tragedia en cinco actos. Se trata del tomo XX de la edición de Obras completas publicada por el librero valenciano).

Trabajo de la Divina Gracia en la conversión del pecador.- Obra del sacerdote Ignacio Capizzi.- Traducida por el presbítero Juan Arolas.- Valencia, Librería de D. José Mompí de Monteagudo, 1847.- 202 págs. y grabados de T. Blasco Soler.- En 8º. (Cada grabado lleva al pie una cuarteta del poeta).

Vida y milagros de Santa Filomena, con el panegírico de la Santa, por M. F. Feloni.- Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompí, 1847.- (No figuran los nombres de los traductores, pero DECHENT, ELIAS DE MOLINS y GRAS y ELIAS, consideran a Boix y a Arolas como autores de la versión castellana. (Vid. infra).

El maestro de sus hijos, o sea, la educación de la infancia.- (Dividida en 3 partes: la moral, la virtud y la buena crianza).- por Mr. BLANCHARD, anotada con un resumen en verso a cada capítulo por el Padre Juan Arolas, de las Escuelas Pías, y un tratado de urbanidad cristiana y civilidad de la mesa, que comprende la más perfecta educación). Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1846.- (Cit. por ELIAS).

I. 4. ANTOLOGIAS GENERALES O MONOGRAFICAS CON POEMAS DE AROLAS.-

ALTOLAGUIRRE, MANUEL: Antología de la poesía romántica española.- "Austral", 1219.- Madrid, 1965 (3ª ed.).-

BLECUA, JOSE MANUEL: Poesía romántica (Antología).- Selección, estudio y notas por- "Clásicos Ebro", 20-21.- Zaragoza, 1971 (7ª ed.).-

CASTRO, AMERICO: Les Grands Romantiques Espagnols.- Introduction, traduction et notes de- Le Renaissance du Livre.- Paris, s/d.

GONZALEZ PALENCIA, A.: Las mejores poesías románticas de la lengua castellana.- Edición de- Madrid, s/d.-

MARCO, JOAQUIN: Antología de la poesía romántica española.- "Biblioteca General Salvat".- Salvat Editores, S.I./Alianza Editorial. 1973.-

MENENDEZ PELAYO, MARCELINO: Los cien mejores poesías líricas de la lengua castellana.- "Austral", 820.- Buenos Aires, 1972 (6ª ed.).

MORENO BAEZ, ENRIQUE: Antología de la poesía lírica española.- Revista de Occidente.- Madrid, 1952.-

PEREZ DE GUZMAN, JUAN: La rosa. Manejo de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina

de las Flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos, recogidas de diferentes libros, códicos y manuscritos y las publica con noticias biográficas y bibliográficas originales D.- Imprenta y fundación de M. Tollo.- Madrid, 1892.- (2 tomos).-

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS: Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana).-Aguilar.-Madrid, 1967.- (5ª ed. muy ampliada y revisada).- 2 tomos.-

SANCHEZ DE ENCISO, M.: El soneto en España.- Madrid, 1917.-

VALBUENA PRAT, ANGEL: Antología de la poesía sacra española.- Selección y prólogo de- Editorial Apolo.- Barcelona, 1940(1ª ed.).-

VALERA, JUAN: Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX. Introducción y notas biográficas y críticas por-Librería de Fernando Fe.- Madrid, 1902.-5 tomos.-

II. 1. ESTUDIOS DEDICADOS A LA VIDA O LA OBRA DE AROLAS.-

ANONIMO: "Bibliografía. Poesías caballerescas y orientales de D. Juan Arolas", en El Correo Nacional (Madrid), 27. X. 1840.-

CARVAJAL, RAFAEL DE: "Noticia biográfica y examen de las poesías del Prosbitero Don Juan Arolas", en Diario Mercantil de Valencia, 18-20. III. 1850.- (Reproducido en la Corona fúnebre impresa por Cabrerizo).

CASTELLTORT, RAMON, Sch. P.: "El Padre Arolas: Su recorrido humano y el rastro de sus versos", en Analecta Calasanciana (Suplemento científico-literario de Revista Calasancia), IV, 1962, núm.7.- (págs. 133- 179).-

----- : "Miscelánea en torno al P. Arolas. (Insistiendo, ampliando y rectificando)", en Analacta Calasanotiana, V, 1964, núm. 12.- (págs. 363- 407).-

HOYOS, JULIO: "La Sífida del Acueducto", en Hojas selectas (Barcelona), núm. 255, septiembre, 1920.-

KOROSI, ALBINO: "El P. Juan Arolas (estudio crítico biográfico)", en Revista Calasancia, (1921- 22), X, XI y XIII, págs.295 y ss., 400 y ss., y 433 y ss..-

LASALDE, CARLOS: "Arolas: su vida y sus obras", en Revista Calasancia, 1893, XII, págs. 308- 320 y 394- 401.-

LOMBA Y PEDRAJA, JOSE R.: El P. Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico.- Est. Tip. "Sucesores de Rivadoneyra".- Madrid, 1898.- 246 págs..-

LLUCH ARNAL, EMILIO: "En torno a una leyenda: Portacopeli, el P. Arolas y D. Vicente Boix", en ACCV (Valencia), XX, 1952, págs. 8- 38.-

MATA, P : "Poesías caballerescas y orientales, de Juan Arolas",

en El Constitucional (Barcelona), núms. 571 y 572, 7 y 8. XI. 1840.-
(Reproducido también en el Diario Mercantil, 25. I. 1841).

MUNDY, J. H.: "Some aspects of the Poetry of Juan Arolas", en BSS (Liverpool), XVII, 1940, págs. 64-68.-

POCH, JOSE: "El poeta romántico Juan Arolas de las Escuelas Pías", en Boletín San Antón (Barcelona), mayo, 1954.-

RIBOT Y FONTSERE, ANTONIO: "Juan Arolas", en La América (Madrid), 8. IV. 1851).-

TORRES HERMENEGILDO: "Arolas: su vida y sus escritos. Rectificaciones", en Revista calasancia, XIII, 1894, págs. 13-23.-

VARIOS: Corona fúnebre. A la memoria del distinguido poeta D. Juan Arolas.- Imprenta de D. Mariano de Cabrorizo.- Valencia, 1850.-
(Contiene el estudio de Carvajal, ya citado, junto con una serie de poemas circunstanciales a la muerte del poeta).-

III. 1. ESTUDIOS SOBRE EL ROMANTICISMO VALENCIANO.-

ALLISON PEERS, E.: "El Romanticismo en España: Valencia", en BBMP (Santander), VI, 1924, págs. 162-173, 211-215.-

LLOMBART, CONSTANTÍ: Los fills de la morta viva. Apunts bibliogràfics para la historia del renaixement lliterari llemosí en València.- Imprenta d'En Emili Pasqual, editor.- Valencia, 1879.-

TUBINO, FRANCISCO MARIA: Historia del Renacimiento Literario contemporáneo de Cataluña, Baleares y Valencia.- Imprenta y Fundición de M. Tello.- Madrid, 1880.-

III. 2. ESTUDIOS SOBRE EL ROMANTICISMO LITERARIO EN GENERAL O ALGUNO DE SUS ASPECTOS.-

ABDO HATAMLEH, MOHAMMED: El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX.- Ediciones Anel.- Granada, 1972.- 238 págs.

ALLISON PEERS, E.: "Some Provincial Periodicals in Spain during the Romantic Movement", en MLR, 16, 1920, págs. 374-391.-

_____ : "Sidelights on Byronism in Spain", en RH, L, 1920, págs. 359 y ss.-

_____ : "The fortunes of Lamartine in Spain", en MLN, 37, 1922, págs. 458-465.-

_____ : "La influencia de Chateaubriand en España", en RFE, XI, 1924, págs. 351-382.-

_____ : "The influence of Ossian in Spain", en Philological Quarterly, IV, 1925, págs. 121-138.-

_____ : "Milton in Spain", en Studies in Philology,

XXIII, 1926, págs. 169-183.-

_____ ; y PARKER, A. : "The influence of Victor Hugo on Spanish poetry and prose fiction", en MLR, XXVIII, 1933, págs. 50- 61.-

_____ : Historia del movimiento romántico español .- Gredos. BRH.- Madrid, 1967 (2ª ed.).- (2 tomos).-

AYUSO RIVERA, JUAN : El concepto de la muerte en la poesía romántica española.- Publicaciones de la Fundación Universitaria Española.- Madrid, 1959.- 246 págs.-

CAMPOS, JORGE : "El movimiento romántico, la poesía y la novela", en Historia General de las Literaturas Hispánicas.- Editorial Barna, S.A.- Barcelona, 1957.- T. IV, págs. 155-239.-

CHURCHMAN, PHILIP H. : "Lord Byron's Experiences in the Spanish Peninsula", en BH, 1909.-

_____ : "The Beginnings of Byronism in Spain", en RH, XXIII, 1910, págs. 333 y ss.-

DIAZ-PLAJA, GUILLERMO: Introducción al estudio del Romanticismo español.- "Austral", 1147.- Buenos Aires, 1954 (2ª ed.).-

FARINELLI, ANTONIO: El Romanticismo nel mondo latino .- Torino, 1927.-

FERNANDEZ ALMAGRO, MELCHOR: Granada en la literatura romántica española .- Discurso de recepción en la Real Academia Española- Madrid, 1951.-

GALLEGO MORELL, ANTONIO: "El orientalismo literario en el Romanticismo", en Diez ensayos sobre literatura española.- Revista de Occidente, "Selecta", 47.- Madrid, 1972.- Págs. 29-42.-

GARCIA, SALVADOR : Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850.- University of California Press. Berkeley, 1971.- XIII.- 206 págs.-

GARCIA MERCADAL, J. : Historia del Romanticismo en España.- Editorial Labor, S.A.-Barcelona, 1943.- 388 págs.-

GARCIA MORAN, CELSO : Influencia de los escritores románticos ingleses en el Romanticismo español.- Madrid, 1923.-

LE GENTIL, GEORGES : Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXème siècle.- Paris, 1909.-

LLORENS, VICENTE : Liberales y románticos.- Castalia.- Madrid, 1968 (2ª ed.).-

NAVAS-RUIZ, RICARDO : El Romanticismo español.- Anaya .- Salamanca, 1970.-

_____ : El Romanticismo español. Documentos.- Biblioteca Anaya, 96.- Salamanca, 1971.-

NUÑEZ ARENAS, M. : "Notas acerca de Chateaubriand en España", en RFE, XII, 1925, págs. 290-296.-

PIÑEYRO, E. : El romanticismo en España.- Garnier.- Paris, s/d.- XVIII + 382 págs.-

ROBERTS, GRAVES BAXTER : The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period.- Studies in Spanish Language and Literature, 6.- University of Iowa.- Iowa City, 1936.- 166 págs.-

ROMERO MENDOZA, PEDRO : Siote ensayos sobre el romanticismo español.- Servicios Culturales de la Excm. Diputación Provincial.- Cáceres, 1963.-

SECO DE LUCENA, LUIS : Orígenes del orientalismo literario.- Publicaciones de la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo".- Santander, 1963.-

ZAVALA, IRIS M^a : Románticos y socialistas.- Siglo XXI de España.- Madrid, 1972.-

IV. 1. OBRAS DE CARACTER GENERAL CONSULTADAS.-

ALONSO CORTES, NARCISO : Zorrilla, su vida y sus obras.- Librería Santarén.- Valladolid, 1943 (2^a ed.).- 1242 págs.-

ARANGUREN, JOSE LUIS : Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX.- Ed. Cuadernos para el diálogo.- Madrid, 1970 (4^a ed.).-

ARTOLA, MIGUEL : La burguesía revolucionaria (1808-1869), en Historia de España Alfaguara (T. V).- Alianza Universidad.- Madrid, 1973.-

BLANCO GARCIA, FRANCISCO : La literatura española en el siglo XIX.- Saenz de Jubera hermanos, editores.- Madrid, 1909 (3 tomos).- 3^a ed.-

BOIX, VICENTE : Biografía de D. Pascual Pérez, en Obras en prosa y verso de D. Pascual Pérez y Rodríguez.- Valencia, 1869.-

CABRERIZO, MARIANO DE : Memorias de mis vicisitudes políticas desde 1820 a 1836.- Valencia, 1854.-

CARR, RAYMON : España, 1808-1939.- Ariel.- Barcelona, 1970 (2^a ed.).-

CARRASCO URGOITI, MARIA SOLEDAD : El moro de Granada en la literatura.- Revista de Occidente.- Madrid, 1956.- 498 págs.-

CEJADOR Y FRAUCA, JULIO : Historia de la Lengua y Literatura Castellana.- Madrid, 1917.- (14 tomos. T. VII: "Epoca romántica", 506 págs.).-

COSSIO, JOSE MARIA DE : Cincuenta años de poesía española (1850-1900).- Espasa-Calpo, S.A.- Madrid, 1960.- (2 tomos).-

COTARELO Y VALLEDOR, ARMANDO : Una cántiga célebre del Rey Sa-
bio.- Madrid, 1904.-

CUENCA, JOSE MANUEL : La Iglesia española ante la revolución
liberal.- Ediciones Rialp, S.A.-Madrid, 1971.- 292 págs.-

_____ : Estudios sobre la Iglesia española del
siglo XIX.- Ed. Rialp.- Madrid, 1973.-

DECHENT TRIGUEROS, FRANCISCO: Vida de D. Vicente Boix, en
Obras literarias y selectas de D.- Teodoro Llorente y Cía. "Bi-
blioteca familiar".- Valencia, 1880.-

DIAZ, JOSE PEDRO: Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía.-Gre-
dos. BRH.- Madrid, 1973 (3ª ed. corregida y aumentada).-

DIAZ-PLAJA, GUILLERMO : La poesía lírica española.- Ed. Labor.
Barcelona, 1937.-

ELIAS DE MOLINS, ANTONIO: Diccionario biográfico y bibliográ-
fico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX.- Barcelona,
1881.- (2 tomos).-

GRAS Y ELIAS, FRANCISCO: Siluetes de escriptors catalans del
siglo XIX. Segona serie.- Barcelona, 1909.-

MENENDEZ PELAYO, MARCELINO : Estudios sobre el teatro de Lope
de Vega.- Ed. nacional de las Obras completas de- CSIC.- Santan-
der, MCMXLIX.- T. II.-

_____ : Horacio en España.- "Col. de Es-
critores castellanos".- Madrid, 1885.- (2 tomos).-

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

_____ : Floresta de leyendas heroicas españo-
las. Rodrigo, el último godo.- "Clás. Castellanos".- Madrid, 1958.-
(3 tomos).-

OVILO Y OTERO, MANUEL : Manual de Biografía y de bibliografía
de los escritores españoles del siglo XIX.- París, 1859.- (T. 1).-

PICOCHÉ, JEAN-LOUIS : Un romantique espagnol: Enrique Gil y
Carrasco.- Thèse pour le Doctorat Es-Letres Présentée à l'Université
de Paris IV.- (Lillo), 1972.- (2 tomos).-

RABAZA, CALASANZ : Historia de las Escuelas Pías en España.-
Tipografía Moderna, A. C. de Miguel Gimeno.- Valencia, 1917.- (3 tomos).

SHAW, D. L. : El siglo XIX.- en Historia de la Literatura es-
pañola (T. V).- Ariel. "Letras e Ideas".- Barcelona, 1973.-

TARIN JUANEDA, FRANCISCO : La Cartuja de Porta-Cooli.- Valen-
cia, 1897.-

TOMAS Y VALIENTE, FRANCISCO : El marco político de la desamor-

tización en España.- "Ariel quincenal", 54.- Barcelona, 1971.-

TORRES, HERMENEGILDO : Apuntes biográficos y críticos sobre el P. Victorio Giner, en Poesías del P.- Imprenta de José Ruiz.- Valencia, 1873.-

TRAMOYERES, LUIS : Periódicos de Valencia. Apuntes para formar una biblioteca de los publicados desde 1526 hasta nuestros días.- Imprenta de Doménech.- Valencia, 1880.-

TUÑÓN DE LARA, MANUEL : La España del siglo XIX.- Ediciones Laia.- Barcelona, 1973.-

VALERA, JUAN : La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX.- en Obras completas.- Aguilar.- Madrid, 1949.- (T. II).-

YNDURAIN, DOMINGO : Análisis formal de la poesía de Espronceda.- Tauros.- Madrid, 1971.-