



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La sátira literaria poética en el siglo XIX: Juan Martínez Villergas

Asunción García Tarancón

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
SECCIÓN DE LITERATURA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

LA SÁTIRA LITERARIA POÉTICA EN EL SIGLO XIX:
JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR ASUNCIÓN GARCÍA TARANCÓN
PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTORA EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

DIRECTOR: DR. D. JOAQUÍN MARCO REVILLA

BARCELONA, ABRIL DE 1997

ÍNDICE
VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: EL AUTOR	17
Preliminar	19
1. JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS: BOSQUEJO BIO BIBLIO- GRÁFICO Y CRÍTICO	20
2. VILLERGAS Y SU TIEMPO	91
Introducción	91
2.1. Etapas o fases características en el "tiempo de historia" de Villergas: 1834-1851, 1851-1889	92
2.1.1. La pasión de una vocación política: 1834-1851	93
2.1.2. La exaltación del "sentimiento patriótico: 1851-1889	114
CAPÍTULO II: TEMAS Y MOTIVOS RECURRENTES EN LA POESÍA SATÍRICA DE TEMA LITERARIO DE VILLERGAS	131
1. SITUACIÓN Y PROBLEMAS DE LA POESÍA SATÍRICA DE VILLERGAS	133
1.0. Problemas eventuales del acceso a su estudio	133
1.1. El corpus textual: estado de transmisión actual.	135
1.1.1 <i>Poesías jocosas y satíricas</i> (1842, 1847, 1857), <i>Poesías escogidas</i> , 1885.	135
1.1.2. <i>Los siete mil pecados capitales</i> , 1846.	139
1.2. Poesía jocosa y satírica de tema literario.	140
2. LOS TEMAS Y MOTIVOS DE CRITICA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA	143
2.0. Consideraciones previas	143
2.1. Vejamen anti-romántico, vejamen anti-clasicista	144

2.1.1. ¡Mueran los clásicos! ¡mueran los románticos! ¡ muera todo!	146
2.1.2. Romanticismo social	151
2.1.2.1. <i>El Cancionero del Pueblo</i> , 1844	154
2.1.2.2. <i>Los misterios de Madrid</i> , 1844-45	160
2.1.2.3. <i>Juicio crítico</i> , 1854	175
Recapitulación	179
3. INVENTARIO DE LOS TEMAS Y MOTIVOS DEL VEJAMEN ANTI- ROMÁNTICO Y ANTI-CLASICISTA	183
Introducción	183
3.1. Las condiciones de la escritura: los espacios materiales, sociales, psicológicos y éticos.	184
3.2. Los ataques a la estructura, temática, sentido y forma del producto literario.	208
CAPÍTULO III: LA SÁTIRA PERSONAL	261
Exordio	263
1. LA TRAYECTORIA LITERARIA	267
1.1. Evolución poética Y/O política	273
1.2. El "magisterio" de Larra	285
Conclusión	301
2. LAS VÍCTIMAS DEL ATAQUE	303
Introducción	303
2.0.1. De la sátira y de los satíricos	304
2.0.2. Los referentes objeto de sátira: perspectiva del método de análisis y del orden con que se aborda su estudio.	307
2.1. Don Leandro Fernández de Moratín	309
2.2. Ventura de la Vega	319
2.3. Antonio Gil y Zárate	333

2.4. Manuel Bretón de los Herreros	338
2.5. Tomás Rodríguez Rubí	345
2.6. El "comité" del Príncipe	348
2.7. "Cuadro de Pandilla"	362
2.8. La sátira de tipos	379
2.9. Las tertulias y sociedades literarias: <i>El "café" del Príncipe, El Semanario Pintoresco Español, El Ateneo, El Liceo Artístico y Literario de Madrid</i>	391
2.9.1. "El Café del Príncipe"	393
2.9.2. El "Semanario Pintoresco Español"	397
2.9.3. El Ateneo científico y literario	399
2.9.4. El Liceo Artístico y Literario	401
Conclusión	402
CAPÍTULO IV: VERSIFICACIÓN Y LENGUAJE	409
Preámbulo	411
Razones de método	412
1. VERSIFICACIÓN	413
La versificación romántica y la poesía satírica de J. Martínez Villergas	413
Los moldes estróficos y las formas literarias	415
1.1. Verso y estrofa	417
1.1.1. Poesías jocosas y satíricas, 1842	418
1.1.2. La Nube, 1842	431
1.1.3. Poesías jocosas y satíricas, 1847	435
1.1.4. Los siete mil pecados capitales, 1846	436
1.2. La rima	456
1.2.1. La rima intencionada de carácter jocosos en la poesía de Villergas	457

1.2.2. La rima aguda y esdrújula	459
1.2.2.1. La rima aguda	463
1.2.2.2. La rima esdrújula	464
1.2.3. La rima llana. Asonancia y Consonancia	468
1.2.4. Cacofonía	470
1.2.4.1. Cacofonía en aliteraciones	476
1.2.5. Equivalencias fónicas en promiscuidad con las equivalencias morfológicas y semánticas	478
2. EL LENGUAJE: PROCEDIMIENTOS CARACTERIZADORES ...	484
Preámbulo	484
2.1. La Musa pedestre: el léxico jocoso y vulgar y el estilo rudo	488
2.1.1. El léxico jocoso y vulgar: las injurias	489
2.1.2. La derivación expresiva	494
2.1.2.1. Diminutivos	494
2.1.2.2. Aumentativos	496
2.1.2.3. Despectivos	498
2.1.3. El uso de la onomástica con fines jocosos	499
2.1.4. Locuciones y giros coloquiales. Refranes y otros clichés	502
2.1.5. El cultismo léxico. Las palabras y las expresiones latinas	503
CONCLUSIONES	509
BIBLIOGRAFÍA	537

VOLUMEN II

APÉNDICE TEXTUAL	1
ADVERTENCIA PRELIMINAR	3
ÍNDICE	5

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fue concebido, en su proyecto inicial, como una historia de la sátira poética del tema literario en España en el siglo XIX.

Su origen tuvo lugar durante la realización de un curso monográfico de Doctorado en 1986, bajo la dirección del profesor Joaquín Marco: "Público y Poesía en los siglos XIX y XX". Para su elaboración utilizamos como principal fuente documental numerosas revistas y periódicos literarios del siglo XIX español. Las abundantes poesías satíricas de crítica lingüística y literaria que incluían dichas revistas decidieron el tema de esta investigación.

Concebimos nuestro estudio de un modo ingenuo, es decir, sin prever la magnitud de la tarea a realizar. Entre los muchos autores que podían ser objeto de análisis elegimos a Juan Martínez Villergas, Manuel del Palacio, Ventura Ruiz Aguilera, Eduardo Bustillo, y José González de Tejada, quienes cultivaron con profusión, junto a otros géneros de literatura, la poesía festiva y satírica, en la segunda mitad del siglo XIX. La frecuencia con que estos autores publicaron sus composiciones, y otros escritos en prosa, en diversas revistas de carácter satírico, aunque no todas exclusivamente, nos indujeron a seleccionarlos, dentro de la vastísima nómina de autores que firmaban, no siempre, y llenaban varias columnas de periódicos y revistas. De hecho, durante tres años, al menos, nuestra actividad consistió, fundamentalmente, en acopiar cuantos textos poéticos satíricos publicaron en libro estos escritores, y también la de recoger, en copia a mano y cuando nos lo permitieron por medio de xerocopia, todas las poesías que publicaron en el *Madrid Cómico*, desde que se fundó la revista, 1880, hasta final del siglo, concretamente 1900.

El libro de José M^a de Cossío, *Cincuenta años de poesía española*, fue el punto de referencia para indagar sobre la producción literaria y sobre la vida de aquellos autores. No nos parecía descabellado, alentados por la información que nos aportaba el análisis del corpus textual, la idea de llevar a buen término nuestros propósitos. Los guiones que elaboramos nos parecían coherentes en relación con los objetivos que reclamaba el tema de la investigación. En ellos incluíamos un capítulo de observaciones preliminares destinado a exponer varios aspectos teóricos en torno al género satírico (que posteriormente han sido diluidos y adaptados a las necesidades prácticas y reales del estudio monográfico actual), y cinco capítulos que correspondían al estudio de los autores elegidos, con diversos y distintos apartados que exigían la obra y personalidad literaria de cada uno de ellos. Nos parecía muy interesante la posibilidad de inscribir a cada uno como representante de un paradigma compositivo de larga tradición literaria: el epigrama, el soneto, la sátira en tercetos, el romancero satírico costumbrista.

Pero la pretensión de hacer efectivo este proyecto no era real, nos pareció demasiado soberbio por una parte, y por otra no estábamos seguros ni convencidos sobre si lo que íbamos haciendo podía satisfacer el propósito de ofrecer una tesis panorámica, idea que en principio albergábamos en nuestra mente.

El estudio de la sátira requería tener presente todo el "fondo del cuadro", todos los referentes que eran objeto de ataque, los últimos cincuenta años de literatura del siglo XIX eran, como mínimo, por circunscribir a los autores dentro del periodo en que publicaron sus obras, los que necesariamente teníamos que recrear desde la perspectiva e intencionalidad satírica de cada uno de los autores elegidos. El tiempo que podíamos dedicar a la investigación no nos lo permitía. ¿Qué hacer? Bien, nos tomamos una prórroga para reflexionar sobre cómo encauzar el tema y reorganizar la materia de estudio.

En el verano de 1991 resolvimos que nuestro primer propósito, demasiado ambicioso por las proporciones que iba adquiriendo el estudio de los autores y la recopilación del corpus textual, tenía que reducirse sustancialmente, la experiencia de lo que habíamos hecho hasta entonces nos confirmó la imposibilidad del logro o consecución de nuestros objetivos y propósitos. Ante estas circunstancias coyunturales de posible rendimiento y efectividad, pensamos que debíamos concretar y acotar la parcela del trabajo a realizar. Por consiguiente, el tema, en cuestión, pretende acercarse a las formas satíricas poéticas del tema literario que proliferan en el siglo XIX español a través del análisis monográfico de un autor: Juan Martínez Villergas.

La elección de este autor no fue arbitraria. Villergas vivió muchos años (1817-1894), y por ello satisfacía de entrada uno de nuestros objetivos: la posibilidad de abarcar la historia de la sátira del tema literario en el siglo XIX. Pese a la oportunidad de este hecho, una vez metidos de lleno en la indagación de los datos, no tardamos mucho en darnos cuenta de que el interés central del tema de nuestra investigación, por la naturaleza y carácter de la materia textual, no nos permitía extendernos más que hasta mediados del siglo. Quedaba, además, de este modo, fuera de nuestra consideración la actividad literaria que Villergas desplegó en fechas posteriores, ya fuera de España, pues el contexto literario en el que ésta tuvo lugar, así como la relación que mantuvo con los hechos de su propia vida social, estaban muy lejos en la distancia, y en consecuencia eran ajenos a los intereses que motivan la confección de esta tesis. Con todo, la atracción que el tema ejercía sobre nosotros, aunque supeditado a la producción de Villergas y a un relativo breve periodo de tiempo, nos alentó para seguir adelante.

Varias son las razones por las que Villergas podía constituir materia de tesis. El principal, el más inmediato y el que, en definitiva, nos indujo a adentrarnos en

la investigación, fue el desconocimiento del autor. Personaje polemista y polémico, citado en todas las historias de la literatura y en diversos estudios monográficos, Villergas parecía un desconocido. Como "literato", la labor que le reconoce la crítica de su tiempo y la actual, ocasional y parcamente, es su actividad como crítico literario y la de ser un hábil versificador de sátira personal y de tema político. Sin embargo, Villergas resulta a todas luces un personaje apasionante, tal vez no tanto por sus dotes literarias, sino por la intención creativa y los temas que figuran en sus obras.

Su vinculación con los problemas políticos y sociales de su tiempo suscitan y aleccionan el estudio de su persona y de su obra, que importa más por su contenido ideológico que por su valor literario. Su vertiginosa participación en los acontecimientos políticos, y su laboriosa actividad literaria, confieren a su existencia un interés y curiosidad difícil de satisfacer plenamente. Autor prolífico y polifacético su obra es muy vasta, en relación sobre todo con su actividad periodística; de ahí que la indagación sobre su vida profesional haya sido compleja y dilatada.

El corpus textual examinado ha rebasado en gran medida las composiciones poéticas satíricas de crítica lingüística y literaria, pues los problemas que planteaba su análisis nos exigía el examen de las relaciones intertextuales que se manifiestan entre las sátiras en verso y sus obras en prosa: novelas y ensayos de crítica literaria. El estudio de ese corpus nos ha permitido llegar a la deducción, ya prevista, de la estrecha relación y compromiso de su poesía satírica con el presente histórico y los problemas sociales contemporáneos: la vinculación de Villergas con el romanticismo social.

Desde esta perspectiva, los términos literarios con que hemos designado una concreta materia textual, en el conjunto de la producción del poeta, ha conllevado

necesariamente atender a las implicaciones político sociales de su postura estética y de las obras que las ilustran. Ello ha permitido discernir el lugar que Villergas ocupa dentro del movimiento en el que está inmerso, y del que sus textos revelan determinados aspectos.

Todo ello ha supuesto una gran ayuda para esclarecer qué móviles incitan a Villergas al vejamen anti-romántico y al cultivo de la sátira personal contra insignes figuras literarias coetáneas. Nos ha movido a adentrarnos en la exploración de su formación literaria, a desvelar, en definitiva, por qué sentimos que Villergas es un personaje marginal, y la impresión de que está fuera de la literatura, hasta llegar a comprender que su agresividad continua, que le hizo ser malquisto de todos, no fue consecuencia de un frívolo juego del satírico que busca protagonismo (de lo que fue acusado) para abrirse camino en la palestra literaria.

Su musa pedestre no le permitía más que usar una lira de barro para cantar al "Parnaso" español de sus días. Pero su perspectiva e intencionalidad satíricas, desde las premisas aquí estudiadas, acreditan y revalidan su condición de escritor, pese a la precaria atención que, como tal, le ha dispensado la posteridad.

Desde el punto de vista de la metodología, las técnicas operativas y la articulación del trabajo han estado inspiradas, fundamentalmente, por procedimientos de tradición positivista. Partiendo de una previsión intuitiva, fruto de sondeos aislados y del análisis de estudios análogos ya efectuados, nos hemos aplicado a escudriñar, comprobar, y, si cabía, rectificar, los datos que la confirmaran. En este sentido, los estudios biográfico-críticos que sobre Villergas publicaron Juan Ortega Rubio, Vicente Barrantes y Narciso Alonso Cortés han sido de gran ayuda, pues han dictaminado las razones de método: por el que la historia de la vida del autor permitía la disección crítica de los textos literarios, y a la inversa. Vida, bibliografía, y crítica textual no han sido abordadas de forma

independiente, sino con una voluntad de síntesis integradora de experiencias complementarias, sin la cual el desarrollo y proceso de la investigación habría sido impracticable. La singular personalidad del autor y la materia textual han determinado una pauta, una línea de trabajo pragmática y experimental, y, aunque en ocasiones incluso nosotros presagiáramos que estábamos estudiando obra y autor como realidades opuestas, los resultados del análisis nos han demostrado lo contrario: la reciprocidad de una y otra.

Esa dirección práctica y experimental que ha guiado el trabajo nos ha obligado a efectuar numerosos viajes, no solo a Madrid, Barcelona, Valencia, ciudades, cuyas bibliotecas, hemerotecas, instituciones, organismos y otros servicios de consulta, han sido motivo de continuos desplazamientos y estancias prolongadas, sino también a aquellos lugares donde, por diversas razones importantes, debíamos comprobar y documentar la información, para ratificarla o desecharla, que nos aportaban los estudios efectuados por los biógrafos de Villergas aquí citados anteriormente. Así hemos visitado Gomeznarro en dos ocasiones, pueblo donde nació Villergas; y el cementerio de Zamora donde reposan sus restos junto a los de su esposa y algunas de sus hijas. En Zamora pudimos entrevistarnos con Eloisa Barrio Asensio, esposa de Luis Gómez de Villaboa, nieto de Villergas e hijo de Aurora, una de las tres hijas que le sobrevivieron, aunque lamentablemente de esta entrevista nada pudimos añadir a lo que ya sabíamos del autor. Hemos viajado, incluso, a París, donde en la Biblioteca Nacional de Francia localizamos el periódico *El Eco de Ambos Mundos*, el primero en el que colabora Villergas tras su exilio a París, 1852, y que no habíamos podido conseguir ver en ninguna biblioteca española. En definitiva, nos ha permitido documentar información inédita sobre su vida, llenar omisiones; y rectificar incorrecciones sobre su producción, como sucedió con la publicación de la sátira "Cuadro de pandilla", en *El Espectador* de

1846, y no en 1843, como se ha argumentado hasta hace bien poco, por citar algunos de los hallazgos inéditos de los que ya damos noticia en el cuerpo de esta tesis.

En la mayoría de los ocasiones el proceso de indagación se nos hizo muy agradable e interesante, nuestra labor se asemejaba a la que desempeña un detective, en otras hemos tenido que aceptar que la exploración no ha sido resuelta de una forma positiva, ni satisfactoria. Fue una labor en solitario, plagada de anécdotas que aunque curiosas y simpáticas a nivel personal no importa referirlas aquí, por irrelevantes al interés de esta introducción, pero que en su momento fueron de gran ayuda para saber en qué dirección movernos en la averiguación de los datos que reclamaban nuestra curiosidad investigadora.

Los resultados de este estudio no son exhaustivos, hubiéramos deseado dejar sentados y explicar claramente muchos más aspectos que en el transcurso de su ejercicio nos han salido al paso. Circunstancias personales nos lo han dificultado. A quienes deseen completar y enmendar nuestras modestas aportaciones, de antemano, les agradecemos su intención.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a todo el personal anónimo que en los archivos (Archivo Histórico Nacional, Cortes Españolas, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Hacienda y Economía, Archivo de la Villa, Archivo Histórico Provincial y Registro Civil de Zamora, Archivo Diocesano de Valladolid, Parroquia de Gomeznaro, Valladolid, Parroquia de Santa Cruz, Madrid, Real Academia ...), y en las Bibliotecas y Hemerotecas españolas y extranjeras (Biblioteca Nacional, Hemeroteca Municipal de Madrid, Biblioteca del Palacio, Biblioteca de Cataluña, Fundación Juan March, Biblioteca Nacional de Francia...), nos han facilitado el acceso a las fuentes de información. Con su desinteresada cooperación hemos podido recopilar la documentación que se requería para

subsana algunas reiteradas omisiones e incorrecciones acerca de Villergas y de su produccion literaria.

Nuestro respetuoso reconocimiento al profesor Joaquín Marco. Su acertado asesoramiento, la ilusión y la confianza transmitida, en y durante el desarrollo de nuestra investigación, ha hecho posible que esta tesis llegara a su término.

A los buenos amigos que nos han animado, en los momentos de euforia y en los de zozobra, nuestro agradecimiento. En particular, a Montserrat Zorrilla y Miguel Ruiz, profesionales de Informática, por su responsable y generosa paciencia en solucionar las dificultades operativas de este trabajo, y a M^a Victoria García Esteve, Directora tècnica del Servei d'Informació Bibliogràfica de la Universitat de València, a la que agradecemos su eficiente ayuda, por la encomiable diligencia con que nos proporcionó una muy importante y considerable parte de la materia textual utilizada en este estudio, de difícil acceso en las bibliotecas españolas y del extranjero.

A mi familia, especialmente a mi madre, mi más sincera gratitud, por compartir, con su afecto y comprensión, los momentos más difíciles de la actividad investigadora.

CAPÍTULO I: EL AUTOR

Preliminar

La azarosa vida de Juan Martínez Villergas, es difícil de sintetizar en pocas líneas, al igual que sucede al tratar de reunir su abundante producción literaria que, como periodista de fama, escritor de costumbres, poeta festivo, autor teatral, novelista y crítico literario, dio a la imprenta¹ en el transcurso de su dilatada existencia (1817-1894). Una valoración global de las vicisitudes de su ajetreada existencia, no salvarían a Villergas de la imagen estereotipada de aquellos literatos, periodistas y politiqueros del siglo pasado, cuyas vidas oscilaron entre los altos cargos, la pobreza y la cárcel. No obstante, y pese a la manifiesta evidencia de los hechos, no quisiéramos que Villergas, después de nuestro estudio, pudiera quedar adscrito a esta elemental tipificación. Con esta premisa inicial, sólo nos cabe extendernos en la narración de las vicisitudes de su vida.

¹ La producción periodística del poeta es abundantísima y muy difícil será ofrecer de ella algún día una bibliografía completa. Es el propio Villergas quien reconoce esta dificultad, cuando en la edición de sus *Poesías Escogidas*, 1885, a "expensas" del Casino Español de La Habana, tenía que "examinar cuanto en cerca de medio siglo" tuvo la oportunidad de publicar. Tarea que el autor considera "imposible": "Pues, ya en *Álbum*, ya en multitud de periódicos de que ni aun en la Biblioteca Nacional existen colecciones, he escrito muchos millares de versos que podemos dar por irremisiblemente perdidos", cf., J. Martínez Villergas, *Poesías escogidas*, t. I, La Habana, 1885, pág. XI.

1. JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS: BOSQUEJO BIO BIBLIOGRÁFICO Y CRÍTICO²

Juan Martínez Villergas, hijo de Manuel y Vicenta, nació el 8 de marzo en el pueblo de Gomeznarro, partido judicial de Medina del Campo, provincia de Valladolid, en 1817³. Sus padres, de origen humilde y carentes de recursos, proporcionaron a su hijo la única educación elemental que podía impartir un maestro de escuela rural en el primer tercio del siglo XIX. *Pero desde niño, el futuro*

² El título que da nombre a este apartado está tomado del libro de Narciso Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*, Valladolid, 1913. Libro que, hasta la fecha, constituye la mejor biografía de nuestro poeta. La obra de Alonso Cortés es, por ello, nuestra fuente biográfica principal en la narración de este apartado. Nuestra particular aportación en este trabajo ha consistido en documentar la extensa información que en esta obra ofrece su autor; y, aparte, la de añadir varios datos y noticias de la vida de nuestro personaje que no han sido registradas en la biografía del libro de Alonso Cortés.

³ Según consta en el "libro de Bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari, que comienza en el año 1794, fol. 126", Cf. en Juan Ortega Rubio, "Juan Martínez Villergas", *Vallisoletanos ilustres*, Valladolid, Imp. de Luis N. de Gaviria, 1893, pág. 61. Dato que hemos podido comprobar "in situ", y del que poseemos la fotocopia del folio 126 que atestigua el hecho. También Emilio Gómez Villaboa coincide en la misma fecha de nacimiento, y aporta una certificación expedida por la parroquia de Gomeznarro el 20-11-1938, véase E. Gómez Villaboa *Antología epigramática de J. Martínez Villergas*, Madrid, 1968, pág. 252. Narciso Alonso Cortés cifra la fecha de su nacimiento en el 8 de marzo de 1816, véase su *Bosquejo biográfico-crítico*, Valladolid, 1913, págs. 8-9. Por otra parte Salvador García Castañeda en dos artículos sobre el autor cifra el año de nacimiento, indistintamente, en 1816 y 1817, sin aportar dato alguno que corrobore, en cada caso la veracidad del acontecimiento; véase para la fecha de 1816 "Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel", *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 1973, pág. 179; para la fecha de 1817 "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", México, Anuario de Letras, X, 1972, pág. 133.

*poeta, mostró gran avidez por la lectura y una disposición y facilidad innata para improvisar versos, que denotaban un talento nada vulgar*⁴.

Sus padres, "patriotas, antirrealistas y represaliados"⁵, debieron fallecer⁶ cuando aún Villergas era un adolescente, pues en 1834, con 17 años, decide trasladarse a Madrid, aprovechando la circunstancia de tener allí un tío materno, D. Jerónimo Villergas, 2º jefe de la oficina de Contaduría de Rentas, que habría de introducirle en ella como escribiente⁷.

Desde su llegada a la capital madrileña, Villergas demostró una gran curiosidad intelectual, y se dedicó con esfuerzo a completar la educación elemental que había recibido en su pueblo natal, concurriendo a las bibliotecas y leyendo toda

⁴ Véanse Narciso Alonso Cortés, ob. cit., pág. 10; E. Gómez Villaboa, ob., cit., pág. 252.

⁵ *Juan Martínez Villergas. Textos picantes y amenos*, Ed. de Arturo Martín Vega. Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura y Bienestar Social, 1991, pág. 313. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 22; ed. Gómez Villaboa, ob., cit., págs. 253-54. Muchos detalles biográficos del autor constituyen un misterio que en muchas ocasiones nos es imposible desvelar, la persecución que sufrieron sus padres por la defensa de sus ideales democráticos es uno de ellos. Los biógrafos consultados que refieren la noticia anterior no ofrecen información detallada al respecto; ni citan, en la mayoría de los casos, las fuentes que utilizan en la narración de las anécdotas sobre las vicisitudes del autor.

⁶ Conocemos la fecha en que murió su padre, Manuel Martínez Castellanos: 15 de junio de 1828. La información procede del Archivo General Diocesano de Valladolid. Libro de Defunciones, Nº 5, Folio 20, Años 1816-1851. En el Acta de defunción dice que "falleció de hidropesía", y que está enterrado en la "Nave Mayor, nº 75 de la iglesia de Gomeznarro". Sobre la fecha en que falleció su madre no hemos podido hallar el dato que lo atestigua, por haberse perdido el Libro de Defunciones nº 6 Años ¿?. Los libros que hemos consultado son el 5º (1816-1851) y el 7º (1868-1910), en ninguno de ellos hemos detectado la fecha de la muerte de su madre.

⁷ J. Ortega Rubio, ob. cit., pág. 61; Vicente Barrantes, "Las obras de Villergas", *La España Moderna*, LXVII, 1894, pág. 5; N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 10.

obra, cualquiera que fuera su género, que caía en sus manos. A esta actividad añadió la de aprender dibujo en la Academia de San Fernando, que dirigía D. José M^a. Esquivel⁸.

De la situación en que se encontraba Villergas por esta época, él mismo nos refiere algo en las siguientes palabras:

Era, señores, el año de 1834 cuando yo, pobre castellano viejo, nacido y criado en una aldea (...) tomé el tole hacia la capital de España, donde al cabo de treinta meses de increíbles fatigas obtuve el empleo de último meritorio en la Contaduría de Rentas de Madrid (...). A esta "ganga", (...), unió pronto la de ser miliciano nacional⁹.

Por aquel tiempo, sus preferencias y gustos literarios se inclinaban hacia la poesía festiva y satírica. Los cuadros de Mesonero Romanos, las letrillas jocosas de Bretón de los Herreros y los romances de Quevedo fueron decisivos en su vocación de poeta satírico¹⁰.

Dotado de una agudeza de invención y de una agresividad poco común, Villergas, pronto ensayó su numen satírico entre sus compañeros de trabajo; las

⁸ N. Alonso Cortés, ob. cit., pág. 10; E. Gómez Villaboa, ob. cit., pág. 254.

⁹ J. Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, pág. 101-102.

¹⁰ N. A. Cortés, ob., cit., pág. 17: "Cuando Villergas llega a Madrid, en 1834, el romanticismo estaba en su apogeo (...); cualquiera creería que Villergas (...) había de pasar a engrosar las filas del romanticismo. Pero lo cierto es que se sintió atraído por otros caminos menos frecuentados y más de acuerdo con su carácter". Véase también J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 63; J. Martínez Villergas, en *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 103, expresa sus preferencias literarias del siguiente modo: "En aquel tiempo hallábame yo... en la época de las ilusiones literarias: prefería un romance de Quevedo; recitaba de memoria las letrillas de Bretón...".

caricaturas que dedicó a éstos le llevaron a ser declarado "cesante" de su puesto en la Contaduría¹¹.

Pero "Villergas, hombre de acción y de recursos, se alistó en los Cuerpos Francos que el gobierno había creado para perseguir en la provincia de Madrid a los facciosos que diariamente realizaban correrías. Tampoco este oficio había de durarle mucho, puesto que la compañía, en que prestaba servicio, fue disuelta pronto"¹². "He aquí, pues, a Villergas sin su fusil de voluntario, sin su empleo de Contaduría". ¿Qué hacer en semejante situación?. Por el momento se conformó con seguir el cultivo de los versos, que de tal modo le atraía"¹³.

Es en esta etapa de su vida en Madrid, y en fechas no anteriores a 1840, cuando, por primera vez, una composición suya veía la luz pública. Narciso A. Cortés cuenta cómo "por aquel entonces" un amigo suyo, sin conocimiento del autor, llevó a las columnas del *Entreacto*, periódico bisemanal de literatura, el soneto "El ciego y el Lazarillo"¹⁴.

¹¹ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., págs. 5-6.

¹² N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 14-15; Emilio Gómez Villaboa, *Antología epigramática de J. M. Villergas, Selección*. Madrid, 1968, pág. 225.

¹³ N. A. Cortés, ob., cit., pág. 15; V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 6.

¹⁴ J. Ortega Rubio, "Juan Martínez Villergas", art., cit., pág. 62; N. A. Cortés, ob., cit., pág. 18; V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", *La España Moderna*, LXVI, junio 1894, pág. 56. Según V. Barrantes, fue Patricio de la Escosura el "amigo" que publicó en *El Entreacto* el soneto de Villergas. Ninguno de los dos biógrafos cita el número y fecha de la revista en que apareció la composición. Nosotros hemos tenido ocasión de ver del año 1839 los números 1 (31-3) al 79 (29-XII); del año 1840 los números 1 (2-1) al 52 (28-6); y de 1841 los números. 27 (3-1) al 39 (28-3), que se encuentran en la Hemeroteca Municipal de Madrid (Signatura AH20/5-3372-4). En ninguno de los números consultados hemos encontrado el citado soneto; en su lugar, la composición que hemos hallado es la letrilla "Al caballero don Pánfilo" en el N° 13, jueves 13 de febrero de 1840, pág. 51, y que no cita ninguno de sus biógrafos como muestra de sus primeras incursiones en la prensa

SONETO

Mandó el tío Antonio el ciego al lazarillo
Que si su tabernera conocida
No llenaba fielmente la medida
Le diese un golpecito en el tobillo.

Fueron a la taberna, y el chiquillo
hizo luego la seña convenida,
Y el ciego dijo en voz descomedida
¿Por qué no llena vd. ese cuartillo?

Viendo la tabernera que no era
El dicho ningún falso testimonio
Contestó: crea el diablo en tu ceguera.

Bastante ciego soy, dijo el tío Antonio;
Pero es vd. capaz tía tabernera
de hacer abrir los ojos al demonio.¹⁵

A partir de 1840, Villergas, "llevado de su temperamento batallador" entró en la política activa. Sus composiciones ya leídas en sociedades literarias, ya impresas, le habían hecho un hombre conocido, y ello le facilitó su entrada en el palenque de la política. Sus ideas eran democráticas por herencia. Sus padres habían sufrido persecución en aras de la libertad; por eso, desde el primer momento declaróse

periódica. Por lo demás, Villergas, en la edición de sus *Poesías Escogidas* de 1885, t. I, págs. 268-269, reproduce dicho soneto y avisa que, efectivamente, fue la primera poesía que vio la luz pública, pero no especifica ni cuándo ni dónde apareció impresa. El soneto, en cuestión aparece publicado en el libro *Poesías jocosas y satíricas*, edición 1842, pág. 25, y en la de 1847, pág. 33; así como en el N° 28, 21 de noviembre de 1858, pág. 220 de *La Charanga*, periódico que Villergas fundó en La Habana.

¹⁵ Esta versión que reproducimos es literalmente la que corresponde a la 1ª, 1842, y 2ª, 1847, ed. de sus *Poesías jocosas y satíricas*, inserta en las págs. 25 y 33 respectivamente. En sus *Poesías Escogidas*, 1885, t. I, págs. 268-69, sólo cambió la puntuación en el primer verso: "Mandó el tío Antonio, el ciego, al lazarillo"; y, en el séptimo verso las palabras: "Y **aquél gritó** con voz descomedida".

republicano"¹⁶. Su ideal revolucionario era auténtico, y en defensa de él, Villergas, apasionado de polémicas y sátiras, sufrió disgustos, persecución y exilio.

Su primera sátira política, que le costó ir a la cárcel, consistió en unas "hojas sueltas destinadas a combatir las transacciones del gobierno provisional, "aborto del pronunciamiento de septiembre de 1840"¹⁷, que para los verdaderos amantes de la libertad, llevaban trazas de concluir por una tregua favorable sólo a la Corte..."¹⁸.

¹⁶ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 22; Luis E. Gómez-Villaboa, ob., cit., págs. 253-4 y 257.

¹⁷ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 58; N. Alonso Cortés, *Bosquejo biográfico ...*, ob., cit., pág. 25.

¹⁸ La hoja suelta llevaba el título de **Zurriagazo**, y constaba de dos "articulitos de doctrina en prosa y una letrilla", los autores de los artículos eran D. Manuel García Uzal y D. Pedro Gutiérrez Solana, y el autor de la letrilla, titulada **La Leña**, era J. Martínez Villergas. Se publicó el 14 de octubre de 1840; la denuncia de la hoja "por subversiva en primer grado" fue hecha por el fiscal D. Joaquín María de San Miguel. La información procede del periódico *El Huracán*, N° 117, 26 de octubre, y N° 123, 2 de noviembre de 1840. Ver *El Brazo de Viriato*, (periódico de Zamora que empezó a publicarse en 1886, y en el que Villergas escribió 26 artículos sobre la historia de "El partido republicano en España"), N° 31, 9 de septiembre de 1886, pág. 1-2, donde Villergas refiere la misma anécdota e indica que él y sus compañeros fueron detenidos en el café de **La Esmeralda**, situado en la calle de Alcalá.

Su defensa la llevó a cabo D. Eugenio Moreno López¹⁹ y Villergas fue absuelto²⁰. Al verse libre, Villergas, lejos de desmayar, resolvió que su vocación por la sátira política estaba decidida, y a ella se aplicó en las sucesivas colaboraciones en los dos periódicos republicanos que entonces se publicaban en Madrid: *El Huracán* y *El Regenerador*. En *El Huracán* de 1840 "se encarga de los párrafos editoriales y de las gacetillas"²¹, aunque no hemos visto su firma estampada en ningún número de

¹⁹ Jefe superior de administración y hombre político, individuo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y electo de la de Historia, fallecido en Madrid en 27 de abril de 1880. Fue redactor del periódico *El Español* en 1834, Cf. en Manuel Ossorio y Bernard: *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del S. XIX*, 1903, pág. 291. Amigo íntimo de Espronceda con quien compuso un drama en prosa, en cinco actos, titulado *Amor venga sus agravios*. La obra reflejaba el ambiente de la sociedad española en tiempos del joven rey Felipe IV y se representó - con escaso éxito- en la noche del 28 de septiembre de 1838 en el teatro del Príncipe. Colaborador de *El Pensamiento*, 1841, revista literaria que Espronceda fundó junto con un grupo de amigos. En su portada, Moreno López figura como "redactor y editor" junto a Espronceda, Ros de Olano y Miguel de los Santos Álvarez. Cf. Salvador García Castañeda, "*El Pensamiento*", de 1841, y los amigos de Espronceda", Santander, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XLIV, 1968, págs. 329-353, la cita en págs. 344-45.

²⁰ J. Ortega Rubio, *Vallisoletanos ilustres*, ob., cit., pág. 63. Es el propio Villergas quien en *El Brazo de Viriato*, 1886, (véase Nº 31, 9 de septiembre, págs. 1-2) dio cuenta de este detalle de su vida. También en el tomo I, pág. 59, de *Los políticos en camisa*, Madrid, 1844-47, es quien nos refiere la misma anécdota. En *El Huracán*, Nº 123, 2 de noviembre de 1840, explica Villergas quienes fueron los abogados que defendieron a los inculcados de la autoría de la "hoja volante".

²¹ Esto es lo que dice el propio Villergas en *El Brazo de Viriato*, 12-VII-1886, en su artículo "El partido republicano en España (XII)". Sus redactores, según las palabras de Villergas en este artículo eran: D. Patricio Olavarría, dueño y director; D. Alfonso Acosta, primero y casi único articulista de fondo; D. Vicente Álvarez Miranda, folletinista (autor de los innumerables versos que en esta sección aparecían diariamente); varios corresponsales, mereciendo especial mención el vecino de Teruel D. Víctor Prunedá. En el "catálogo de Hartzenbusch" consta este periódico con el nº 389; *El Huracán* sucedió al periódico *La Revolución*, del cual sólo salieron cinco números. *El Huracán* comenzó el 10 de junio de 1840; desde el 10 de noviembre de 1841 apareció sin título hasta mediados de enero de 1842, en que se suspendió, volviendo a salir en 19 de marzo de 1843,

este año. En *El Regenerador* de 1841, Villergas firma las letrillas satíricas de carácter político y de costumbres, e incluso de crítica literaria, así como algunos artículos en prosa, también políticos, en la sección llamada **Folletín**²². Sus asiduas colaboraciones en estos periódicos le valieron ser considerado como uno de los pocos periodistas republicanos de cierto prestigio. Por ello, en estos años, en su calidad de escritor popular, entra a formar parte de la Junta Directiva del partido republicano²³.

en cuyo mes de julio cesó. Nosotros hemos revisado el tomo de 1840-41, del que faltan los núms. 176, 177, 178 y los del 17 de noviembre y 21 de diciembre de 1841 (BN, signt. Z/853); en la Hemeroteca Municipal de Madrid sólo hay una hoja del N° 20-8-1841.

²² De *El Regenerador* véanse los números 1° (1-5-1841); 3° (4-5-1841); 4° (7-5-1841); 5° (11-5-1841); 8° (21-5-1841); 9° (25-5-1841); 14° (14-6-1841); 16° (18-6-1841). *El Regenerador*, fundado y dirigido por D. José Ordax AVECILLA, comienza el 1 de mayo de 1841, cesó el 14 de agosto del mismo año. Ver número 427 de *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde 1661 a 1870*, E. de HARTZENBUSCH, Madrid, 1894, Imp. de Estellés.

²³ J. Ortega Rubio, *Vallisoletanos ilustres*, art. cit., pág. 64; N. A. Cortés, *Bosquejo biográfico...*, ob., cit., pág. 27. En dicha Junta figuraban hombres como D. Lorenzo Calvo de Rozas, D. José de Espronceda, el mariscal de Campo D. Pedro Méndez Vigo, y D. Bartolomé José Gallardo. En *El Brazo de Viriato*, N° 27, 12 de agosto, y en el N° 30, 2 de septiembre de 1886, Villergas hace una relación de sus componentes, en la pág. 2, en los respectivos números citados. En los 26 artículos que escribió, en este periódico, sobre "El partido republicano en España", Villergas se compromete a demostrar la antigüedad y filiación de dicho partido a partir de 1840. El autor trata de explicar la fundación del partido, a partir de esta fecha, argumentando la existencia de representantes en las Cortes, en varios ayuntamientos de provincias, y no pocos periódicos de Madrid y otras ciudades. La relación de hechos que describe comienza en el primer artículo, el que comienza el 27 de mayo de 1886.

Hacia 1841 Villergas entabla amistad con Wenceslao Ayguals de Izco²⁴, establecido en Madrid en esta fecha²⁵. Juntos, en este año, "fundan una empresa editorial, *La Sociedad Literaria de Madrid*, que pronto se convertirá en la responsable de la difusión en España de obras de Eugenio Sue y de folletines originales españoles. Hasta 1856 la editorial es una de las más importantes de España. Por desgracia, los papeles de la editorial parecen perdidos y con ellos la posibilidad de saber con certeza el valor económico del negocio"²⁶.

"La Sociedad imprime sus obras en la imprenta de don W. Ayguals de Izco, calle de San Roque número 4, luego convertida en imprenta de don W. Ayguals de Izco y hermanos, al pasar a la calle de Leganitos, número 64.(...) La *Sociedad* proporcionó un medio de vida a numerosos escritores²⁷, como Martínez Villergas, José Zorrilla, J. Antonio Hartzenbusch, Miguel Agustín Príncipe, Tomás Rodríguez Rubí, Manuel Bretón de los Herreros, Modesto Lafuente, Sánchez López Pelegrín

²⁴ Wenceslao Ayguals de Izco, Vinaroz, Castellón, 1801-Madrid, 1873. Periodista, poeta, autor de varias piezas teatrales. Fue alcalde de Vinaroz, y, diputado a Cortes. Es recordado, sobre todo, como celebrado novelista popular, en sus traducciones, y especialmente por sus creaciones originales, entre las que, a título representativo, citamos las siguientes: *Ernestina*, 1844 (?), *María o la hija de un jornalero*, 1845-1846, (varias ediciones), *La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa*, 1846-1847, *El tigre del Maestrazgo o sea De grumete a general*, 1846-1848, *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, 1849-1850, *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*, 1855, *Los pobres de Madrid*, 1855.

²⁵ Véase Rubén Benítez, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Madrid, Porrúa, 1979, pág. 28.

²⁶ Rubén Benítez, ob. cit., pág. 30.

²⁷ En el "Suplemento" al periódico de Ayguals *El Dómine Lucas* de 1 de agosto de 1844 encontramos una lista de los colaboradores de "Escritores de la Sociedad Literaria". Cf. Joaquim Marco, "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)", en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969, pág. 83.

("Abenamar"), Antonio Gil y Zárate, Eulogio Florentino Sanz, Antonio Ribot y Fontseré, José Bonilla, Francisco Robello y otros poetas contemporáneos"²⁸. Las colaboraciones eran pagadas, según Villergas²⁹.

A partir de 1840 Villergas no tendría descanso. "Luchaba en la política por sus ideales, y en las letras dio comienzo a una guerra despiadada y violenta contra algunos reputados escritores (A. Gil y Zárate, M. Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, entre otros³⁰). Con una laboriosidad de que hay pocos ejemplos, alternaba sus trabajos periodísticos"³¹ con la publicación de sus poesías, dispersas por numerosas revistas, en forma de libro. "Lo movían anhelos de gloria política y fama literaria, soñaba altos destinos y coronas de laurel"³², y por estos afanes escribió de todo, "sin reparar que no para todo servía"³³.

La etapa más fecunda de Villergas, como periodista de fama y hábil versificador, se inicia en 1842, con la publicación de sus *Poesías jocosas y satíricas*³⁴. En este año, su colaboración en *La Nube* es frecuente, y la mayoría de los epigramas que allí aparecen son sátiras personales dirigidas contra algunos

²⁸ Rubén Benítez, ob., cit., pág. 31.

²⁹ "Gasto por camisa -un romance del *Dómine* o *La Risa*", Juan Martínez Villergas, *Poesías jocosas y satíricas*, 1857, La Habana, pág. 306.

³⁰ En *La Nube* (revista de muy poca duración: agosto-noviembre de 1842, y donde figuran como redactores: Villergas, M. Urrabieta, y T. Guerrero, Madrid, Imp. de La Nube) hay abundantes epigramas y letrillas dirigidos a estos poetas.

³¹ J. Ortega Rubio, *Vallisoletanos ilustres*, ob. cit., pág. 64.

³² S. García Castañeda, "El satírico Villergas", art., cit., pág. 136.

³³ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 60.

³⁴ 1ª ed., Madrid, Imp. Plazuela de San Miguel, nº 6.

afamados escritores contemporáneos. Muchos de estos epigramas formaron parte del contenido de la 1ª ed.; sin embargo, en esta revista aparecieron dos extensas poesías que no fueron incluidas, no solo en la primera, sino en ninguna de las ediciones posteriores, 1847; 1857; 1885³⁵.

Nos referimos a "**La Ingratitud. Musa X. A Ventura de la Vega³⁶ y comparsa. Sátira o como se le quiera llamar**"³⁷ (en tercetos), en contestación a D. Ventura por la sátira de éste contra D. Juan López Peñalver³⁸, a raíz de la publicación de su diccionario *Panléxico*. Villergas salió en defensa de Peñalver y de los redactores de *La Nube* que se sintieron agredidos en aquella. Pero, en realidad la composición es, a todas luces, una invectiva dirigida a Vega, desde sus inicios en

³⁵ 1847, Madrid, Imp. de J. M. Ducazcal, 2ª ed. corregida y aumentada, en la que figura "Cuadro de Pandilla"; 1857, La Habana, 3ª ed. Nueva edición corregida por su autor, Imp. de D. Manuel Soler y Gelada; 1885, 4ª ed. *Poesías escogidas* de J. M. Villergas, edición. costeada por el Casino Español de La Habana en honor del insigne poeta y patricio.- La Habana. Imp. Militar de Soler, Álvarez y Compañía.

³⁶ Ventura de la Vega (1807-1865), como otros tantos escritores de su tiempo desempeñó diversos cargos públicos. Su labor de traductor fue decisiva en su formación, firmando más de ochenta versiones. Scribe fue el autor más traducido y fueron muy elogiadas sus versiones de Duval, Delavigne o Víctor Hugo. Aunque su entrada en la vida literaria se produce en pleno auge del romanticismo, mantuvo cierta distancia de sus presupuestos y apenas su *Don Fernando de Antequera* (1844) encaja dentro del drama histórico de moda. En la formación de su gusto teatral es decisivo la lectura y estudio de Moratín, de ahí que su estética dramática se acomode con el *justo medio* y la *alta comedia*. Las obras por la que es recordado se vinculan en definitiva a estas estéticas: *El hombre de mundo* (1845) y *La muerte de César* (1869).

³⁷ LA INGRATITUD. MUSA X ..., *La Nube*, nº 10, 7 de octubre, págs. 76-78.

³⁸ D. Juan López Peñalver, "periodista antiguo y de crédito cuya hoja de servicios -dice V. Barrantes- empezaba en 1820 en el viejo *Mercurio de España*". Cf. en V. Barrantes, "Las obras de Villergas", *La España Moderna*, Año VI, LXVII, Madrid, 1894, págs. 14-15. Ver N. A., Cortés, ob., cit., págs. 28-29; y, J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 64.

el teatro hasta la consolidación de su prestigio de dramaturgo afamado. La sátira de D. Ventura de la Vega se titulaba: *EL HAMBRE, MUSA X, A D. J. LÓPEZ PEÑALVER*³⁹.

La otra composición a la que nos referimos es "**El Comité. (Comedia en un acto representada en el Teatro del Príncipe)**", en la que figuran las siguientes "personas: J. Nicasio Gallego, M. Bretón de los Herreros, A. Gil y Zárata, Ventura de la Vega y Julián Romea"⁴⁰. Se trata de una parodia de los miembros del comité del Príncipe⁴¹ que decidían la aprobación o el rechazo de las obras que en este teatro

³⁹ Madrid, Imp. de S. Mellado, 1842.

⁴⁰ *La Nube*, Nº 7, 15 de septiembre de 1842, págs. 51-55.

⁴¹ Villergas atacó de nuevo al comité en *Los misterios de Madrid*, Madrid, 1844, Manini, t. II, Cap. I, págs 5-15: "El Poeta" (la anécdota que refiere es la conversación entre el protagonista, Miguel Ángel, y un desconocido, la acción se sitúa en el Café Nuevo, en el Madrid de 1836): "El comité de Madrid está compuesto a la sazón por dos o tres literatos interesados en que sólo sus obras vean la luz pública, y así es que ningún joven debe esperar protección del tal comité. Yo conozco a un muchacho de mucho talento, llamado don Antonio García Gutiérrez, que tiene arrinconado un excelente drama, porque según los viejos del comité es inmoral, necio y pesado.

"_¿Y cómo se titula el drama?

_ EL TROVADOR". (Véase pág. 11, ob. y Cap. citados.)

R. Marrast en *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona, Crítica, 1989, págs. 576-579, ofrece una sustanciosa información sobre el "comité" en 1837: "Para intentar dar una solución a la crisis que atravesaban los teatros de Madrid, los empresarios se rodearon en 1837 de una comisión de lectura encargada de dar su opinión sobre los manuscritos que se presentaban". La fuente de la que Marrast se provee para documentar la existencia de dicho comité de lectura y de los miembros que la integran procede, fundamentalmente, de la revista *No me olvides*. Sus indagaciones sobre el tema del comité concluyen: "Tras la desaparición de la revista (febrero de 1838) no encuentro más información precisa sobre las actividades de la comisión de teatros. *El Panorama* (marzo 1838 a septiembre de 1841) publicó de vez en cuando los títulos de las piezas recibidas, pero sin ningún comentario. Ignoramos hasta que fecha funcionó este comité de lectura". Nuestras aportaciones personales sobre el mismo tema tienen como única fuente a Villergas, y la fecha en la que el autor

debían representarse. La composición, escrita en varios metros, consta de cuatro escenas y una "última", y en ella Villergas ridiculiza las arbitrariedades del citado comité a la hora de reunirse sus miembros para la lectura de una pieza de un autor novel.

Las causas, origen o motivos que impulsaron a Villergas a emprender, desde la redacción de *La Nube*, una "guerra despiadada y violenta contra algunos reputados escritores" son confusos y difíciles de averiguar. Sus biógrafos cuentan que fueron estos últimos quienes arrojaron la primera piedra, cuando Villergas, con el propósito de iniciarse en el teatro, escribió una comedia titulada *Cada loco con su tema* que presentó al "comité" de Príncipe para su aprobación. La comedia fue leída por su amigo D. Francisco Luis de Retes⁴², pero el "comité" la rechazó⁴³; "probablemente" porque los miembros del mismo estaban ofendidos por la parodia,

alude a las actividades del comité es 1842, desde la revista *La Nube*. No obstante, los datos que nos ofrece Villergas sobre la existencia de dicha comisión de lectura (que se reunió por primera vez el 16 de mayo de 1837) coinciden con los que nos ofrece Marrast en lo que se refiere a tres de los miembros que la integran, Bretón, Vega y Gil y Zárata (véase Marrast, ob., cit., pág. 576 y nota 86).

La figura del censor de teatros, que vigilaría por la apropiada ejecución de la pieza, pero sin interferir en la distribución de los papeles que quedaba al cargo del director de la compañía o del empresario, quedó establecida en 1834 de acuerdo a la nueva Ley de prensa. En 1840 la figura del censor fue sustituida por una *Junta de censura* compuesta por tres miembros. Ocho años después, el Ayuntamiento creaba un Comité de lectura que se encargaría de examinar previamente las obras que se iban a representar en el teatro del Príncipe. Cf. Ermano Caldera y Antonietta Calderone, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en *Historia del teatro en España, siglos XVIII y XIX*, dirigida por J. María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, nota 340, págs. 569-570.

⁴² Francisco Luis de Retes, poeta y autor dramático, nacido en Tarragona y muerto en Madrid (1822-1901). Dio a la escena numerosas obras teatrales como *El fundidor de Mallorca*, *El ingenio contra el poder*, *Justicia no por mi casa*, *Doña Inés de Castro*, *Doble corona*.

⁴³ La anécdota la refiere Ricardo Sepúlveda en *El corral de la Pacheca. (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, 1880, págs. 321-324.

que Villergas publicó en el semanario *La Nube*, de la comedia en verso titulada *El Comité*, en que los ponía en ridículo⁴⁴.

En relación a este suceso, N. Alonso Cortés apunta que fue Bretón⁴⁵ contra quien Villergas dirigió sus más crueles sátiras, pues era quien en aquellos momentos presidía el citado "comité". Pero lo cierto es que tanto en la 1ª ed. de su libro de *Poesías*, como desde la redacción de *La Nube*, Gil y Zárate y Ventura de la Vega

⁴⁴ Esto es lo que supone Narciso Alonso Cortés, ob., cit., pág. 32, y que situaría los hechos en 1842. Pero lo extraño de esta posibilidad es que Ricardo Sepúlveda no dice en que año tuvo lugar la lectura de la comedia de Villergas y la narración de la anécdota que nos refiere viene a continuación de otra que sucedió en 1845, (las controversias que en el "saloncillo" del Príncipe desencadenó la obra de Adelardo López de Ayala: *El hombre de estado*). Por lo tanto la veracidad del acontecimiento, en los términos que propone N. Alonso Cortés, es difícil de probar.

⁴⁵ Según Alonso Cortés, ob., cit., pág. 31, un epigrama muy "conocido" de Villergas dedicado a Bretón es aquel que dice:

A Manuel Bretón, el tuerto,
una víbora picó.
- "¿Murió Bretón?. No, por cierto;
la víbora reventó".

"D. Narciso Alonso Cortés comentó muy acertadamente en el periódico *ABC* (7 de mayo de 1948) la deuda de este epigrama con otro muy similar de Voltaire, del que no es más que una mera adaptación: "L'autre jour, au fond d'un vallon, / un serpent piqua Jean Fréron: / Que pensez-vous qu'il arriva? / Ce fut le serpent qui creva". No obstante, Alonso Cortés localiza una fuente anterior: otro epigrama griego atribuido a Demococo, cuya traducción, aproximadamente, es ésta: "A un capadocio/ picó una víbora/ y ésta fue quien murió a gusto/ por la sangre corrompida de aquel hombre. (Sentido adaptado por el editor de este libro). En cualquier caso, antes que Alonso Cortés, ya se había ocupado de establecer estas concomitancias J. Chastenay en la *Revue Hispanique*, 1908, t. XVIII, pág. 286, y 1910, t. XXII, págs. 453-456". Es muy probable que Alonso Cortés conociera el trabajo de Chastenay, publicado cuarenta años antes. Cf. en *Juan Martínez Villergas. Textos picantes y amenos*, ed. de A. Martín Vega, ob., cit., pág. 256.

corren igual suerte que el afamado comediógrafo de *Marcela o ¿a cual de los tres?*⁴⁶, a quienes van destinados los siguientes epigramas:

Una comedia empecé
Que se acabó en el fogón,
cuando supe que Brutón
mandaba en el comité

Porque tiene -esto es un hecho-
La órbita izquierda cerrada,
Y por el ojo derecho
creo que no le entra nada⁴⁷.

En un comité inexperto
Que ya conoce la gente,
Ninguno ve claramente
Y el jefe de ellos es tuerto.

No logra imponer la ley
Por el mérito que encierra,
sino porque en toda tierra
de ciegos, el tuerto es rey⁴⁸.

A escribir con Calderón
pone Brutón cualquier cosa
Y le gana en mi opinión,

⁴⁶ Esta comedia de Bretón salió a la escena el 30 de diciembre de 1831 y "proporcionó a su autor un éxito memorable". Cf. Ermano Caldera y Antonietta Calderone: "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en *Historia del teatro en España*, dirigida por J. María Díez Borque, ob., cit., pág. 417.

⁴⁷ J. Martínez Villergas, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 134; 1847, pág. 122.

⁴⁸ *Ibíd.*, 1842, pág. 251; 1847, pág. 222.

Porque el señor Brutón
tiene una letra preciosa⁴⁹.

El señor Bretón infiero
Que nunca será profundo;
Porque es tuerto y considero
Que los tuertos ven el mundo
Solo por un agujero⁵⁰.

Preguntando cuantas son
las comedias de Brutón
dijo uno (cosa oportuna)
ensayos casi un millón
comedias casi ninguna⁵¹.

Un calvo que llaman Gil
Tiene en sus dramas, soy franco,
en cada página mil
salidas de pie de banco

Y en él no están permitidas
Pues son cosas encontradas,
El tener malas salidas
Quien tiene buenas entradas⁵².

Vega académico es.
Si tales servicios premia,

⁴⁹ *Ibid.*, 1842, pág. 93; 1847, pág., 89.

⁵⁰ *La Nube*, N° 4, 1 de septiembre de 1842.

⁵¹ *La Nube*, N° 12, 23 de octubre de 1842, pág. 94.

⁵² *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., ed., 1842, pág. 242; ed., 1847, pág. 209.

pronto dará la Academia
el diccionario en francés⁵³.

En 1843 Villergas comienza como redactor de *La Risa*, semanario que fundó Wenceslao Ayguals de Izco ese mismo año. 1843 fue para Villergas particularmente adverso por los complejos incidentes de que fue protagonista. Es a partir de entonces, cuando Villergas empieza a sufrir un distanciamiento progresivo de sus amigos de partido. Los sucesos que originaron tal desgracia comienzan cuando tomando como pretexto el bombardeo de Barcelona, en diciembre de 1842, la prensa de batalla inició una coalición contra Espartero⁵⁴. Periódicos de diversas tendencias, moderada, progresista, republicana, se pusieron frente al Duque de la Victoria, "pero *El Huracán*, a cuya redacción pertenecía Villergas, aun dirigiendo furibundos ataques a Espartero, se declaró contrario a la coalición"⁵⁵. A esta eventualidad, Villergas añadió otro hecho capital que, a la postre, haría empeorar

⁵³ J. Martínez Villergas, en *La Nube*, Nº 3, 20 de agosto de 1842, pág. 20; y en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, Madrid, pág. 70.

⁵⁴ En *El Brazo de Viriato*, Nº 33, 23 de septiembre de 1886, Villergas refiere el hecho con estas palabras: "Aquel hombre, a quien todo el mundo respetaba en 1840, vino a ser blanco de las más envenedadas sátiras que pudieron dispararle todos los partidos, sin excluir el progresista [...]. [...] En cuanto a los redactores de *El Huracán*, entre los cuales tuve la honra de contarme, por más que antes hubiésemos combatido rudamente al general Espartero, dimos tregua a nuestra oposición antes de que se iniciara el aciago pronunciamiento de dicho año (...), motivo por el cual sufrimos insultos groseros, como el de suponernos vendidos al oro de los "ayacuchos", (denominación dada por los moderados a los militares que combatieron la insurrección del Nuevo Mundo, por alusión al pueblo de Ayacucho, la batalla aseguró la independencia de los rebeldes).

⁵⁵ Entre ellos, "*El Herald*, órgano del partido moderado y del cual era director D. Luis José Sartorius; *El Eco del Comercio*, representante de una parte del progresista e inspirado por D. Joaquín María López; los republicanos *El Peninsular* y *La Guindilla*, de García Uzal y Wenceslao Ayguals, respectivamente; *El Corresponsal* y *La Posdata*, moderados; *El Católico*, carlista". Cf. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 41.

sus relaciones con los progresistas, quienes le guardarían rencor para el resto de su vida. Éste fue la publicación de la violentísima sátira *El Baile de las Brujas, poema fantástico-político dividido en contrandanzas*⁵⁶, escrito en los revueltos días que precedieron a la caída de Espartero. Poema difícil de analizar en el que tan pronto se vapulea a los hombres que protagonizaron la revolución de septiembre de 1840, como pone en solfa a aquellos que precipitaron su caída en 1843⁵⁷.

Al *Baile de las Brujas*, sucedió en el mismo año, *El Baile de Piñata*⁵⁸, "donde son ahora los moderados quienes por mano de Villergas, salen a la pública vergüenza. Olózaga, Prim, Narváez, Salamanca, Ventura de la Vega, López"⁵⁹. Tal vez Villergas escribiera este poema para desagravio de sus antiguos amigos progresistas del otro "*Baile...*", a los que podía considerar como irremediabilmente perdidos⁶⁰.

En *El Baile de Piñata* Villergas rebasó los límites de la sátira literaria para entrar en los del libelo, por ello no es extraño que apenas publicada la composición fuese recogida y denunciada; y, habiéndose dado orden de prender al autor, éste se ausentó de Madrid, temeroso de las venganzas del Gobierno y de muchos particulares. "Villergas puso pies en polvorosa; a mediados de febrero de 1844 entró en Valladolid, y luego anduvo algunos meses por tierras de Gomeznarro y Medina del Campo. Desde allí escribía a sus amigos de *La Risa* cartas fechadas en San

⁵⁶ Madrid, 1843.

⁵⁷ Vicente Barrantes, "Las obras de Villergas", *La España Moderna, Revista de España*, LXVII, julio, 1894, Madrid, págs. 17-19.

⁵⁸ Madrid, 1843, Imp. de Yenes.

⁵⁹ N. Alonso Cortés, ob. cit., pág. 46.

⁶⁰ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 24.

Petersburgo sobre "costumbres rusas" -que no eran sino comentarios festivos a los incidentes de su viaje-"⁶¹.

Su vocación por la política no le impidió sin embargo dedicarse a la labor de dramaturgo, y en este año de 1843 escribe las comedias, en un acto y en verso: *Ir por lana y volver trasquilado*⁶², *El padrino a mojicones*⁶³, *El Asistente*⁶⁴.

También en 1843 colabora con un artículo en verso, "**El Calesero**"⁶⁵, en *Los españoles pintados por sí mismos*⁶⁶. La composición que ocupa las páginas 333-347, del T. I, (Entrega XXXVIII), y escrita en variedad de metros: cuartetos, romance endecasílabo en esdrújulos, quintillas, romance octosílabo, octavas, redondillas, serventesio alejandrino, tercetos encadenados, espinela, se inscribe dentro del género costumbrista por la descripción de un tipo de la vida social urbana.

⁶¹ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 47-48.

⁶² Madrid, Imp. Nacional, 1843.

⁶³ Madrid, Imp. de Yenes, 1843.

⁶⁴ *Segunda edición*: Varias piezas cómicas, originales y en verso, de Juan Martínez Villergas. Compónese esta colección de una zarzuela inédita, cuyo título es: *El alcalde de Berlanga*, y las comedias: *Ir por lana y salir trasquilado*, *El padrino a mojicones* y *El Asistente*, representadas hace más de 20 años con buen éxito en los teatros de Madrid.- La Habana. Sans -Imp. y Lib. de Andrés Pego, 1868. Cf. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 210.

⁶⁵ "El Calesero" fue incluido posteriormente en su libro de versos *Los siete mil pecados capitales*, 1846, Madrid, Tipografía de P. Madoz y L. Sagasti, págs. 235-258; y en la 3ª edición de sus *Poesías jocosas y satíricas*, 1857, La Habana, Tip. de Soler y Gelada, págs. 259-274.

⁶⁶ *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix Editor, Calle de las Carretas nº 8, MDCCCXLIII.

Pronto, libre de persecuciones, volvió Villergas a Madrid y en 1844 le vemos reanudar sus tareas periodísticas en *La Risa*; redactor en *El Dómine Lucas*, y en *El Fandango*, semanarios fundados también por su amigo W. Ayguals de Izco; y, "prestando, a la vez, su concurso en *El Eco del Comercio* y en *El Espectador*, únicos órganos con que la opinión liberal contaba ya en Madrid"⁶⁷. En *El Espectador*, Villergas escribe artículos de carácter político contra los moderados, en la *Parte satírica*, con los seudónimos de **El Bachiller Venenos** y **El Campanero de San Pablo**. Los escritos en prosa están firmados con el primer seudónimo y las letrillas satíricas con el segundo⁶⁸.

Aun le quedaba tiempo a Villergas para escribir otro género de literatura que no fuera el periodístico, y en este año publica: *Carta del cuco al coco*⁶⁹, poema largo, sentencial que vaticina evidentes desgracias nacionales si no se toman algunas precauciones...; *El Cancionero del pueblo*⁷⁰, Colección de novelas, cuentos y canciones originales en prosa y en verso, (seis tomos), en colaboración con W. Ayguals de Izco ; la 1ª parte de *Los Misterios de Madrid*⁷¹, novela al estilo de Sue. Publica además otra obra de teatro: *Pedro Fernández*⁷², comedia en un acto y en verso.

⁶⁷ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 48.

⁶⁸ Véanse de *El Espectador* los números 908, 914, 920, 926, 929, 932, 938, 944, 948, 950 (en este último número, domingo 21 de julio de 1844, desvela su nombre), 956, 962, 968, 1003.

⁶⁹ Imp. a cargo de J. Lafuente, Madrid, 1844.

⁷⁰ Imp. de Ayguals de Izco, Madrid, 1844.

⁷¹ Manini y C^a., Madrid, 1844-45.

⁷² Imp. de Repullés, Madrid, 1844.

En 1845, Villergas estrena en el teatro *Variedades*⁷³ la trilogía de las comedias , en un acto y en verso: *Soto, Sotillo y Sotomayor*⁷⁴. Publica la comedia, en un acto y en verso, *Palo de ciego*⁷⁵. Completa los tres tomos de *Los Misterios de Madrid*. Asiduo colaborador de *El Dómine Lucas*.

Aparece la primera parte de *Los Políticos en camisa*⁷⁶, en colaboración con Antonio Ribot y Fontseré⁷⁷. Su amistad con éste puede situarse en este año de 1845, según puede deducirse de la anécdota que refiere Ribot, en las páginas del mismo libro, de cómo conoció a Villergas. Las circunstancias de cómo entablan su relación es interesante por los datos que aporta en el conocimiento del temperamento de Villergas, por ello no prescindimos de referirla aquí. Según Ribot, una mañana del año 1845, cuando Villergas se dirigía a su casa, se encontró con Gil y Zárate y, preso de la manía que le profesaba a éste, trató de esquivarle. En el intento tropezó con Ribot que, casualmente, iba detrás de Villergas; por este percance ambos se cruzaron unos insultos. Villergas dio, enfurecido, un golpe de bastón, cuya empuñadura reproducía la cabeza de Quevedo, a Ribot. Al instante Ribot reconoce

⁷³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág., 49.

⁷⁴ Imp. de Repullés, Madrid, junio de 1845. *El Dómine Lucas*, en el N° 16, 1 de julio de 1845, registra el estreno en palabras de W. Ayguals de Izco quien, tras reconocer la originalidad de la obra, juzga las aptitudes de Villergas como dramaturgo diciendo: "Quisiéramos, sin embargo, que nuestro amigo escribiera con más conciencia para el teatro, toda vez que le vemos dotado de todos los elementos que constituyen un buen poeta dramático".

⁷⁵ Imp. de Repullés, Madrid, noviembre de 1845.

⁷⁶ Imp. de El Siglo, Madrid, 1845-47. Cuatro tomos, el IV escrito en su totalidad por A. Ribot y Fontseré.

⁷⁷ Antonio Ribot y Fontseré, Vich, 1813, Madrid, 1871. Médico, político y escritor. Persona de vida exaltada y novelesca. Escapó del destierro cubano, pasó a Estados Unidos y luego a Francia. Dirigió *El látigo* y compuso algunas poesías: "Mi deportación", Barcelona, 1839.

a quien le asesta tan tremendo golpe y se muestra sorprendido y admirado de tener ante él a Villergas. Éste, complacido de la admiración que le tributa Ribot, al instante, le pide disculpas y le invita a que le acompañe a su casa. Una vez allí Ribot ve sobre una mesa de trabajo el borrador de prueba de lo que iba a ser "*Los políticos en camisa*", pero con el título de "*Los políticos **sin** camisa*". Los dos escritores hablan de la oportunidad de trabajar juntos en esta empresa, pero Ribot pone una condición para colaborar con Villergas: cambiar la palabra **sin** por la de **en**. Villergas acepta, y ese mismo día inician juntos su andadura en esta obra, con el título definitivo, propuesto por Ribot, de *Los políticos en camisa*⁷⁸.

Esta última obra más que un libro "es un acto de desesperación política, de aturdimiento ciego, quizá deo amargo de la idea que le inspiró *El Baile de Piñata* (...). Los golpes de esta diatriba en muchos casos macarrónica y chabacana, los recibieron entre otros: D. Joaquín María López, D. Fermín Caballero, D. Mateo Miguel Ayllón, D. Joaquín de Frías, D. Francisco Serrano Domínguez, D. Juan Bautista Alonso, D. Antonio Gallego y D. Luis Collantes y Bustamante, miembros unos y altos funcionarios otros del gobierno provisional que sustituyó a la regencia de Espartero"⁷⁹.

En 1846 publica un libro de poesías con el insólito título de *Los siete mil pecados capitales*⁸⁰. En el prólogo Villergas da cuenta de las razones que le llevaron a "bautizar" con este nombre al nuevo libro:

Por sobrepujar a Sue, que ofreció hace un año la miseria de "*Siete pecados*" (...). Esta obra vendrá a tener sobre poco más o menos unos siete mil versos, y como

⁷⁸ Ver *Los políticos en camisa*, ob., cit., t. I, págs. 140-45.

⁷⁹ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", ob., cit., págs. 24-25.

⁸⁰ Tipografía de P. Madoz y L. Sagasta, Madrid, 1846.

que cada verso mío puede considerarse como un pecado capital, siete mil versos a pecado capital por verso, son siete mil *pecados capitales*, salvo error de suma o pluma⁸¹.

En 1847, un año crucial también para el poeta -y, ¿cuál no?, deberíamos pensar-, funda como redactor exclusivo el periódico *El Tío Camorra, Periódico político y de trueno*; según Villergas, el "único representante que por dichos años tuvo en la prensa la comunión republicana"⁸². Salía los miércoles, y el primer número comienza el 1 de septiembre, y el último a finales de julio de 1848. Durante este periodo corto de existencia *El Tío Camorra* hubo de cambiar a diario, por las vicisitudes políticas. En él, Villergas, sobre todo, arremete contra políticos (Narváez, González Bravo, Gil y Zárata), y escasamente contra literatos. Con sobradas razones el contenido del periódico justifica el sobrenombre que acompaña al título. Sus números, llamados "**Palizas**", de igual modo, están en consonancia con el título emblemático que lleva el periódico y con el propósito que le guía. El vapuleo, los chismes son la constante en todos los apartados que incluye. Villergas es redactor único, exclusivo de todos los escritos que aparecen, pero para no convertirlos en un parlamento-monólogo inventa varios "alter ego": **El Tío Camorra**, el paleta de Torreldones; **Don Juan de la Pilindrica**, "el hombre de mundo" (el viajante, cosmopolita, mentor del Tío Camorra), **La cotorra**, que actúan como interlocutores en la mayoría de los artículos. Sus intervenciones, montadas sobre la base de una entrevista, agilizan la exposición de los contenidos que publica el periódico. La mayor parte de los vapuleos y chismes que nos cuentan estos personajes son de crítica a los miembros del gobierno moderado, y escasamente hay referencias y sátira al mundo e individualidades literarias.

⁸¹ *Los siete mil pecados capitales*, ob., cit., págs. VI-VII.

⁸² Cf. Juan Martínez Villergas, *El Brazo de Viriato*, "El partido republicano en España", n° 37, 21 de octubre de 1886, pág. 1.

Entre los políticos D. Ramón M^a. Narváez, el "hombre de la peluca" es el que peor sale librado, tanto en prosa como en verso; pero son otros muchos más, aunque no con tanta frecuencia, los que reciben iguales "palizas" a las que soporta este militar:

En una nación donde Ovilo Otero goza la reputación de historiador, Mazarredo la de militar, Pezuela la de literato, Gil y Zárate la de poeta, González Bravo la de diplomático y Pavía la de valiente, no tiene nada de extraño que Narváez usurpe la fama de político⁸³.

Pero son las referencias y vapuleos a los literatos las que nos interesan destacar o reseñar aquí, de acuerdo con el tema de estudio que nos ocupa.

Entre ellas encontramos el ataque directo a Gil y Zárate. Nada de lo que este personaje haga o pueda hacer agrada a Villergas. Tan pronto arremete contra aquél por su cargo de ministro de Instrucción Pública⁸⁴, como cuando ejerce de poeta, al que considera "una máquina de hacer malas quintillas"⁸⁵; o bien ridiculiza las pretensiones del mismo en firmar como si ostentara un título nobiliario: Don Antonio Gil **de** Zárate⁸⁶.

También se ocupa Villergas de Martínez de la Rosa⁸⁷ por sus opiniones acerca de la República francesa. Y a D. Juan Nicasio Gallego⁸⁸ le ataca por su falta de

⁸³ *El Tío Camorra*, **Paliza 1^a**, 1 de septiembre de 1847, pág. 11.

⁸⁴ **Paliza 18**, 29 de diciembre de 1847, págs. 273-75.

⁸⁵ **Paliza 3**, 15 de septiembre, de 1847, pág. 34.

⁸⁶ **Paliza 42**, 11 de junio, de 1848, 246.

⁸⁷ **Paliza 28**, 8 de marzo de 1848, pág. 17.

⁸⁸ **Paliza 36**, 3 de mayo de 1848, pág. 157.

sensibilidad e indiferencia hacia la música, de él dice: "este señor es tan zángano que dice que la música es el ruido que menos le agrada. Imposible parece que haya hecho versos un hombre tan enemigo de la música. "¿Si serán suyos?".

Otro de los autores que salen mal parados es Campoamor, "el poeta de las damas", el de la poesía almibarada y delicada, ñoña, pero que oculta, tras una aparente mansedumbre, según Villergas, el espíritu intolerante y reaccionario propio de los moderados. Parodiando unos versos del poeta, Villergas dice de él:

El del aspecto tranquilo;
el de los amores sello;
el del almíbar asilo:
¿cuanto va que no es tan bello
tu pecho como tu estilo⁸⁹.

Pero no termina aquí su burla, pues Villergas, al igual que hace con Gil y Zárate, ridiculiza su manía en firmar con aires aristocráticos: Ramón de Campoamor. En opinión de nuestro autor, una manía detestable que se ha extendido como una epidemia entre varias personalidades coetáneas⁹⁰.

⁸⁹ **Paliza** 42, 11 de junio de 1848, págs. 244-46. El artículo que dedica a Campoamor se titula "Líbrate del agua mansa", y todo su contenido lo destina *El Tío Camorra* a sacudir con fuerza a Campoamor por sus opiniones acerca de los republicanos desde que ha sido nombrado Jefe Político de Castellón de la Plana.

⁹⁰ **Paliza** 42, 11 de junio de 1848, pág. 246.

Las pocas alusiones o frases amables a algunos escritores son las que se refieren a su cordial amistad con Romero Larrañaga, Francisco Retes, Eduardo Asquerino⁹¹. A Zorrilla le dedica en algunas ocasiones entusiastas alabanzas⁹².

Dedicaba Villergas su más vivo entusiasmo a *El Tío Camorra*, pero sin abandonar otras labores literarias. Pues a parte de publicar la comedia en cuatro actos y en verso *Todo se queda en casa*⁹³, dio a la imprenta, en este año, la 2ª edición de sus *Poesías*, basada en la de 1842, pero con adiciones significativas e interesantes como **El cuadro de Pandilla**⁹⁴: una extensa sátira en tercetos endecasílabos encadenados, con rima consonante, que consta de 289 versos distribuidos en 95 tercetos más un cuarteto final. La composición constituye un violento ataque contra ciertos escritores de su tiempo, a los que se acusa de espíritu

⁹¹ **Paliza**, 27, 1 de marzo de 1848, págs. 4-10.

⁹² **Paliza**, 5, 29 de septiembre de 1847, págs. 65-66.

⁹³ Imp. de J. González y A. Vicente, Madrid, 1847. Estrenada en enero del mismo año en el teatro de la **Cruz**.

⁹⁴ Publicada por primera vez en *El Espectador*, 1846, en el Suplemento del N° 38, 27 de septiembre. En la edición de sus *Poesías* de 1847 figura en las págs. 9-17. Según Antonio Ferrer del Río, se publicó en octubre de 1843 en el diario de *El Espectador*. Ver "Don Julián Romea y su época en el teatro", *Revista de España*, III, pág. 621. Salvador García Castañeda realizó un interesante estudio sobre esta composición titulado "Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel", en *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 1973, págs. 179-192; artículo del que afortunadamente disponemos, y a cuyo autor agradecemos sus valiosas observaciones. No obstante, debemos dejar aquí constancia del error cometido por Salvador García Castañeda que sitúa la ejecución de *Cuadro de Pandilla* en 1843, apoyándose en la errata que existe en el artículo citado de Ferrer del Río, y que nosotros hemos podido comprobar. García Castañeda no averiguó en qué año Esquivel pintó el famoso cuadro, 1846, ni comprobó si la sátira de Villergas se publicó en 1843 en *El Espectador*, como aducía Ferrer del Río en el artículo que le sirve de principal fuente para su estudio: "El satírico Villergas y un cuadro de Esquivel".

de clan, oportunismo político y escasa altura literaria. La nómina de escritores contra con los que Villergas dirige la sátira son los componentes, en su mayoría, de los que figuran en un cuadro conocido del famoso pintor Antonio María Esquivel; la escena que reproduce se sitúa en el estudio del pintor, en la que en torno a Zorrilla se reúnen autores representativos del parnaso romántico español.

Es probable que Villergas concibiera el "Cuadro de Pandilla" por no verse inmortalizado en el óleo de Esquivel; pero, sin que nosotros podamos desentrañar las verdaderas razones de su encono en aquellos momentos, lo cierto es que Villergas con el paso de los años expresó su opinión en relación al sistema selectivo del pintor en los siguientes términos:

(...) el señor Esquivel que tuvo un buen momento de inspiración como artista, rindió como hombre su tributo al espíritu de pandillaje, y el famoso cuadro que debía legar a la posteridad los retratos de los escritores de este siglo, se limitó a contener unos pocos poetas, algunos aprendices de literatos, y muchos aficionados a las musas, que nunca han sabido si la lira debe pulsarse con la mano derecha o con la izquierda. En cambio se cometió la falta, imperdonable en un artista, de condenar al olvido a varios autores de mérito superior, sólo porque éstos pertenecían a cierto partido político o porque no solían concurrir al café del **Príncipe**⁹⁵.

Otras actividades en la que Villergas tomaba parte eran la sociedad de cultura "*El Porvenir* (de una de cuyas secciones era secretario) y en el *Instituto Español*"⁹⁶.

En 1848 publica, por la redacción de *El Espectador* y *El Tío Camorra*: *Espartero: su pasado, su presente y su porvenir*⁹⁷. Y, en colaboración con D.

⁹⁵ J. Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 175.

⁹⁶ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 58.

⁹⁷ Imp. de D. Julián Lorente, Madrid, 1848.

Miguel Agustín Príncipe, D. Gregorio Romero Larrañaga y D. Eduardo Asquerino, escribe una pieza trágico-cómica-burlesca: *Los amantes de Chinchón*⁹⁸ (parodia de *Los amantes de Teruel*).

Por aquellos días Villergas continuaba con la redacción de *El Tío Camorra*, que tenía mucha aceptación, hasta que llegó la noticia a España, en febrero de 1848, de que en Francia, expulsado del trono Luis Felipe, se había proclamado la República. A raíz de este hecho, el terror cundió entre los hombres del gobierno español que preveía sublevaciones de tendencia progresista republicana. "Se extremaron las medidas contra la prensa de carácter progresista y se suprimieron las garantías individuales". Villergas, víctima de nuevo de las circunstancias políticas, tuvo que esconderse, pero no claudicó ante las imposiciones gubernamentales. Siguió con *El Tío Camorra*, de forma más atenuada en sus sátiras contra el gobierno y con los artículos sobre la situación en Francia; "pero viendo que algunos periódicos progresistas habían cesado en su publicación decidió convertir *El Tío Camorra* en diario"⁹⁹.

"Viendo el gobierno que ni por amenazas ni por la persuasión podía acabar con *El Tío Camorra*", decidió suprimir el periódico por Real Orden. En vano Villergas hizo reclamaciones contra semejante medida, arriesgándose con salir de su escondite y dirigiéndose a La Granja -donde se encontraba la Corte-, pero como respuesta a sus demandas el gobierno le mandó a "la cárcel del Real Sitio, entregándole al juez de Segovia para que le formase causa". Pero Villergas tuvo

⁹⁸ Imp. de la Sociedad de Operarios, Madrid, 1848.

⁹⁹ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 59-60; J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 66. Villergas anuncia este cambio en la **Paliza** 39, 24 de mayo de 1848: "Desde el día 1 del próximo mes de junio saldrá a la luz todos los días menos el lunes; el periódico se publicará en un pliego (...). Los domingos, en lugar de este pliego recibirán los suscriptores la correspondiente Paliza, original toda del Tío Camorra, bajo el mismo sistema y forma con que hasta ahora ha salido los miércoles".

suerte, "porque el juez, no hallando motivo para que fuese perseguido, le retuvo procesado, librándole de la pena de salir para Filipinas y Mindanao a cumplir condena"¹⁰⁰.

Una vez libre, reanudó la publicación de *El Tío Camorra*, pero cambiando el título por el de *Don Circunstancias*, cuyo primer número aparece el 20 de agosto de 1848 y el último a finales de 1849. No pudo entonces *Don Circunstancias* mantener el tono y la postura belicosa de su inmediato predecesor, *El Tío Camorra*, pero sí ejerció de modo eficaz la crítica de los acontecimientos actuales tanto de orden internacional como del país, tales como el análisis y examen sobre exposiciones de pintura y obras literarias que se anunciaban en aquellos días. Es por esta época cuándo, Villergas, dedicaba algunos de sus escritos a enaltecer la figura de Zorrilla, a quien le unía una fuerte amistad.

"En 1849 dirigió un periódico literario y artístico, *La Academia*, de efímera existencia; y puso notas y un Apéndice a la famosa *Historia de Bertoldo*¹⁰¹, traducida del italiano. El *Apéndice a la vida de Cacaseno*, referente a las aventuras del nieto de Bertoldo en Madrid, tuvo un notable éxito y las ediciones se multiplicaron bien pronto"¹⁰².

¹⁰⁰ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 61; J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 67.

¹⁰¹ *Historia de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino y la de su nieto Cacaseno*. Obra de gran diversión y de suma moralidad, donde hallará el sabio mucho que admirar y el ignorante infinito que aprender. Repartida en tres tratados, traducida del toscano, anotada y aumentada con un apéndice por el Tío Camorra. Madrid, Imp. de la V. de Domínguez, 1849.

¹⁰² N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 62. La obra de Giulio Cesare della Croce (1550-1620) y de Adriano Banchieri (1567-1634), que tan popular había de ser entre los públicos menos exigentes, y de la que salen varias ediciones ya en el siglo XVIII, tuvo abundantes ediciones y adaptaciones en el siglo XIX, J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*,

El 20 de noviembre de 1850, a la edad de 32 años, Villergas contrajo matrimonio¹⁰³ con D. Inocencia Fernández Muñoz, natural de Zamora. "La compañera inseparable que había de seguirle en sus peregrinaciones por el mundo, dándole ocho hijos, cinco hembras y tres varones, entre los cuales sólo tres de las primeras llegaron a la edad adulta"¹⁰⁴.

Valencia-Madrid, Castalia, 1973, pág. 179, cita un buen número de ellas, entre las que se encuentra la traducción de Villergas.

¹⁰³ Así consta en el Archivo Histórico Provincial de Zamora, Registro Civil de matrimonios en los años de 1845, 1846, 1847 hasta el 1853 inclusive, y julio de 1854. N.º de asiento 547 (Reg. Civ. M-2).

¹⁰⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 63. En relación al número de hijas que llegaron a la edad adulta cabe puntualizar, corrigiendo la información de Narciso Alonso Cortés, que no fueron tres las hijas que llegaron a edad adulta, sino cuatro. Sabemos por la Partida de Defunción de Juan Martínez Villergas (Registro Civil de Zamora, Libro de defunciones, 1894, N.º de Acta 210, Folio 287) que en el momento de su fallecimiento dejaba tres hijas: Doña Adela, Doña Victoria y Doña Aurora. Sabemos, además, que Julia, nacida en 1859 en La Habana, falleció en 1890 en Zamora (Registro Civil de Zamora, Libro de Defunciones de 1890 N.º de Acta 657, N.º de Folio 13). Son, pues, cuatro las hijas de Villergas que llegaron a la edad adulta, por los datos que nosotros hemos podido obtener de nuestra investigación. Adela es citada en una carta manuscrita que Villergas dirige a Barbieri en 1885, para que éste asesore a su hija quien desea dedicarse al teatro lírico cómico, y, aunque desconocemos la edad que pudiera tener en esos años, es de suponer que, por entonces, ya no sería una niña. (Ver: *Francisco Asenjo Barbieri, Legado Barbieri*, Ed. de Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, Vol. II, pág. 737, Epistolario. Mss. 14010, 1-[28], es la 5ª carta). Además de 1885 a 1894, en que fallece Villergas, han transcurrido algunos años para imaginar que ya, Adela, de la que desconocemos más detalles, ha superado la infancia. De las restantes hijas podemos decir lo siguiente: Aurora, quien está enterrada junto a sus padres y su hermana Julia en Zamora, nació en 1866, en Madrid, y murió en 1914, en ¿?, tal como figura en la lápida bajo la que reposan sus restos. Victoria no está enterrada junto a su familia pero sabemos que en 1893 era directora de la Escuela de Magisterio de Orense. En concordancia con los datos que aportamos, se inscriben las observaciones que Luis Emilio Gómez-Villaboa, en *Antología epigramática de Juan Martínez Villergas*, ob., cit., pág. 307, hace de la relación de las hijas de nuestro poeta, en las siguientes palabras: "Julia, quien fallecería poco tiempo antes que su padre, y. que dirigió en La Habana un colegio con internado para señoritas durante más de doce años; Victoria que era directora

De 1850 data una breve obra en prosa, de carácter político, *El quid de la dificultad*¹⁰⁵. Guía del viajero político, que deben aprender de memoria los que quieran llegar por el más recto de todos los caminos al mejor de todos los gobiernos. Obra político económico administrativa, escrita en verso.

Pero la obra de mayor interés que escribió Villergas en este año fue *Folletos políticos y literarios de El Tío Camorra y El Jesuita I.*¹⁰⁶, que en colaboración con A. Ribot y Fontseré publicó con motivo del estreno del drama *Isabel la Católica*¹⁰⁷, de Tomás Rodríguez Rubí. Constituye este ejemplar un excelente trabajo de crítica literaria que le avala como crítico de primer orden. El folleto, en verdad, es excelente no sólo en cuanto al valor intrínseco del género, por la amenidad y maestría en el estilo, sino además, por los "datos curiosísimos que aporta para la historia del periodismo revolucionario de la época, y de la evolución del partido

de la Escuela Normal de Magisterio en Orense y dejó de existir pocos meses después que su progenitor; y Aurora, la menor que falleció a los 38 años". De las vicisitudes de su vida familiar no hemos podido obtener más datos que las que refieren sus biógrafos, tan sólo anticipar que los pormenores sobre la misma, que personalmente hemos podido investigar, serán detallados en el transcurso de la narración de su biografía, en el momento oportuno.

¹⁰⁵ Imp., de Boix, Mayor y Comp., Madrid, 1850. Se publicaron sólo las primeras entregas.

¹⁰⁶ Al título del folleto le seguía un largo epígrafe que decía: "*Carta que acerca del aplaudido drama "Isabel la Católica" dirige al excelentísimo señor conde de San Luis, vizconde de Priego, precedida de unos cuantos piropos al santonismo, que aunque no vienen al caso, darán un rato de buen humor a los santones"*. Madrid, 1850.

¹⁰⁷. Publicado en 1843.

progresista a impulso de la juventud democrática, que sacudía violentamente la tutela de los llamados "santones"¹⁰⁸ (los antiguos "doceañistas" y "ayacuchos")¹⁰⁹.

En 1851, Villergas, imprimió una mordaz y violenta obra, que insertó en el periódico *El Anunciador*¹¹⁰, con el título de *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*¹¹¹. Donde mezclando el relato histórico (de la vida de ambos generales) minucioso y documentado, con las agresiones de la sátira más aguda, Villergas establecía un parangón entre Espartero y Narváez, en la cual este último llevaba la peor parte. "Paso a paso seguía Villergas la historia de ambos generales desde su nacimiento, que difundía por entregas en *El Anunciador*, cuando al llegar en su relato al **Sitio de Bilbao y Jornada de Luchana** hubo de dar por terminada la obra. Porque, como puede suponerse, desde el momento en que el *Paralelo* comenzó a publicarse arreciaron los trabajos de Narváez y los suyos contra Villergas. Al llegar a la entrega 19 fue recogida por orden del gobierno toda la obra, sobre la cual pesaban ya dos denuncias"¹¹².

¹⁰⁸ "Nombre con que comenzaron por aquel tiempo a ser designados los progresistas refractarios a todo progreso real y positivo". Cf. Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España" XIV, en *El Brazo de Viriato*, N° 30, 2 de septiembre de 1886.

¹⁰⁹ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 63.

¹¹⁰ En el N° 50, domingo, 30 de marzo de 1851, aparece el prospecto de lo que será la obra, "que constará de un volumen de 300 págs. ; (...), saldrá a luz en 16 entregas, repartidas semanalmente. La primera entrega se repartirá en los primeros días del mes de abril".

¹¹¹ "Obra interesante por su objeto, útil para los que quieran saber a punto fijo las hazañas de los expresados generales, y necesaria a los que fascinados por el brillo de la exterioridad hayan creído ver más que un *héroe* donde apenas hay un *hombre*", Imp. de J. Antonio Ortigosa, Madrid, 1851.

¹¹² N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 70-71. Los subrayados son nuestros.

"Hubo contra dicho escrito varias demandas de injuria y calumnia, y se intentó por el gobierno formar al autor nada menos que una *causa de lesa majestad*, tomando como fundamento ciertas palabras a Doña María Cristina de Borbón"¹¹³. No obstante, quienes empezaron a ejercitar la acción contra Villergas fueron D. Mariano Narváez, Conde de Cañada Alta, hermano de D. Ramón María Narváez, y el propio general, pidiendo la prisión para el autor del *Paralelo*.... Fueron éstos quiénes impusieron querrela contra el poeta y decidieron su arresto y prisión en El Saladero, la cárcel de Madrid, donde Villergas estuvo encerrado durante siete meses¹¹⁴.

Este suceso tuvo graves y tristes consecuencias en su reciente vida familiar, pues según informa *El Anunciador*, "su esposa que se hallaba en el último periodo de embarazo, y, afectándose como era natural al ir a verle a la cárcel, sintió allí mismo los rumores del parto y fue preciso trasladarla a su casa. El parto fue laborioso y el niño nació muerto"¹¹⁵. Villergas debió sentir mucho la pérdida del que debía ser su primer hijo, probablemente una hembra, ya que según el mismo periódico, tuvo la macabra idea de encargarse que le sacaran "una copia de bulto de su malograda hija".

¹¹³ J. Ortega Rubio, "Juan Martínez Villergas", *Vallisoletanos ilustres*, ob., cit., pág. 67.

¹¹⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 71; J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 67.

¹¹⁵ *El Anunciador*, N° 251, miércoles, 10 de septiembre de 1851. El dato es inédito, ninguno de sus biógrafos lo reseña. El nacimiento de éste hijo no figura en el registro civil ni en el eclesiástico, por razones obvias de cómo y en qué lugar se produjo.

En la cárcel¹¹⁶ Villergas continuó sus varapalos contra Narváez a quien dedicó el *Desenlace de la guerra civil*¹¹⁷, a modo de segunda parte del *Paralelo*. "Pero la perspectiva de una prisión interminable y de una condena infamante con todas las consecuencias" le decidieron a entablar gestiones con Narváez para obtener su perdón. Los requisitos que exigían éste y los suyos eran que Villergas escribiera una rectificación total y absoluta en términos explícitos de cuánto había dicho en el *Paralelo*, y que se publicara como última entrega del *Desenlace de la guerra civil*. Pese a la resistencia de Villergas ante las humillantes demandas de sus adversarios, no tuvo más remedio que aceptar las exigencias de éstos, publicando la rectificación en los términos y condiciones que sus demandantes habían impuesto¹¹⁸.

La situación de Villergas al verse libre era muy difícil: su reputación de "censor patriótico" y de satírico quedaba seriamente dañada por los medios que le proporcionaron la libertad. Por ello, decidió poner tierra por medio y se trasladó a París en febrero o marzo de 1852¹¹⁹. "Apenas puso los pies en suelo francés, se enteró de que el gobierno había dado nueva orden de prenderle, como complicado en la causa de conspiración que se estaba formando a sus amigos D. Nicolás María

¹¹⁶ "Mientras tomaban su defensa los letrados D. Narciso Buenaventura Selva y D. Francisco Salmerón". Cf. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 72.

¹¹⁷ Publicado también por entregas (*¿El Anunciador?*), abarcaba desde la acción de Luchana hasta la caída de Espartero: "*Desenlace de la guerra civil*, o sea resumen histórico y examen imparcial de los principales sucesos ocurridos en España desde el último sitio de Bilbao hasta el último sitio de Madrid; es decir, desde la gloriosa acción de Luchana hasta el fenómeno militar de Ardoz, o lo que es lo mismo, desde el año de gracia de 1836 hasta el año de desgracia de 1843". Imp. de J. Antonio Ortigosa, Madrid, 1851.

¹¹⁸ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 75-77.

¹¹⁹ J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 67, apunta que fue en febrero; por su parte, N. Alonso Cortés, en ob. cit., pág. 77, dice que fue en marzo.

Rivero, Díaz Quintero y González"¹²⁰. Una vez en París el escritor D. José Segundo Flórez¹²¹ le dio abrigo en el periódico hispanoamericano *El Eco de Ambos Mundos*¹²², que publicaba D. Ignacio Boix, y donde al parecer trabajó todo el año.

En 1853 continuaba en París y a comienzos de año fue encargado de dirigir la parte ilustrada que fundaba entonces *El Correo de Ultramar*. Allí escribió obras de todo género: alternaba inofensivas letrillas con artículos de costumbres sobre Andalucía, o el carácter de Inglaterra; cuentos, historietas, o estudios de folclorismo, que firmaba en su mayoría con el seudónimo de **Don Emilio**. Fue en esta revista en la sección titulada "Poetas españoles contemporáneos" donde escribió sus artículos de crítica literaria sobre las más notables figuras del parnaso español del siglo XIX. Aparecieron en esta galería Bretón de los Herreros, Martínez

¹²⁰ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 77; J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 67.

¹²¹ Este escritor era "natural de Almendral, en Extremadura, y había pertenecido a las más terribles sociedades secretas de Madrid, y tomado parte en todos los movimientos revolucionarios, su emigración a Francia era a consecuencia de su participación en los motines de 1848. Es conocido por la obra: *Espartero. Historia de su vida militar y política y de los grandes sucesos contemporáneos*, de la que se hicieron varias ediciones. Fue publicada por W. Ayguals de Izco en 1843. Cf. en V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., págs. 65-66; y N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 77-78.

¹²² *El Eco de Ambos Mundos*, París, 1852-1855, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, Signatura: Fol-Lc2-3824\$e, Microfilm D. 714. Villergas comienza sus colaboraciones en el N° 2, 2 de abril de 1852, en los apartados Sección satírica y Folletín satírico, y finaliza su colaboración en él en el N° 21, 15 de enero de 1853. Todos sus trabajos, escritos en verso (salvo "El día del año", N° 21, 15 enero de 1853): letrillas, epigramas, artículos y cuentos costumbristas, provienen en su mayor parte de sus libros de *Poesías* y de *El Cancionero del Pueblo*, publicados anteriormente en España; otros fueron incorporados posteriormente en su *Colección escogida de artículos literarios y de costumbres*, 1858, La Habana, Imp. de M. Soler.

de la Rosa, García Gutiérrez, Gil y Zárata, Hartzenbusch, Zorrilla¹²³, Ventura de la Vega, Escosura, Ochoa, Larrañaga, Rubí, Lafuente, Mesonero Romanos, Campoamor y Ayguals de Izco. Estos artículos fueron recogidos en el libro *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, que un año más tarde publicaron los editores Rosa y Bouret de París, en cuya edición fueron agregados los dedicados a los Asquerinos, la Avellaneda y Florentino Sanz¹²⁴.

Fueron estos artículos decisivos para consolidar la fama de Villergas como crítico literario, de la que ya había dado muestra en 1850 con la publicación de "*Folletos literarios*" sobre el drama de *Isabel la Católica*, de Rubí. Las observaciones que Villergas hace en aquellos son profundas y razonadas y derivan del análisis intrínseco de las obras de los autores que examina. No obstante, no faltan juicios en los que se advierten ciertos apasionamientos y rencores personales y políticos que merman el criterio objetivo que parece guiar en principio al autor en la elaboración de su obra. Es el caso de Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega, Gil y Zárata y Zorrilla, entre otros. Muy extraño es, sobre todo, la inquina que demuestra contra Zorrilla, a quien en otro tiempo y desde las páginas de *El Tío Camorra* le dedicara Villergas entusiastas alabanzas¹²⁵.

¹²³ El tomo I de *El Correo de Ultramar*, 1853, que llega hasta el nº 26, incluye sólo hasta Zorrilla; suponemos que en el t. II del mismo año se encuentran los artículos sobre el resto de los poetas que cita N. Alonso Cortés en ob., cit., pág. 79. Nosotros no hemos podido hallar este segundo tomo en los centros que hemos tenido acceso para su consulta.

¹²⁴ Esta es la noticia que nos da N. Alonso Cortés en la página citada de la nota anterior, sobre la totalidad de los artículos y su publicación en revista y en libro. Por nuestra parte poseemos la totalidad de éstos en el libro de Rosa y Bouret, y, sólo parcialmente, aquellos publicados en la revista del tomo I, 1853.

¹²⁵ El origen de esta inquina y malquerencia de Villergas presente ahora en su artículo sobre Zorrilla es desconocido, y se suma a los múltiples misterios que envuelven a los datos sobre las experiencias personales del autor.

Con todo, su trabajo constituye una prueba ostensible de sus facultades como crítico que le permitía ver a sus contemporáneos "dentro del amplio cuadro de la literatura sin limitarles dentro de su época"¹²⁶. Su opinión acerca del Romanticismo revela el sentido común que le guiaba en la asimilación y entendimiento de este movimiento:

A poco que se estudie la mencionada escuela romántica, se observará que no consistía esta en un simple juego de formas ni en el abuso de los defectos dramáticos: esto es juzgar el árbol por la corteza. El romanticismo filosóficamente considerado, era la libertad levantándose contra el despotismo (...).

Era pues el romanticismo en el fondo algo más que una revolución literaria; era casi una revolución social, y las formas de que se revistió tenían aquella propensión a la anarquía consiguiente al tránsito violento de las ideas que sustituían el imperio de los principios al de los hechos. Nuestros medianos ingenios lo mismo que los escritores franceses de segundo orden lo entendieron de otra manera, creyendo de buena fe que bastaba forjar un cuento en que el puñal, el veneno o el verdugo desempeñasen un importante papel para interpretar debidamente la nueva escuela literaria [...]. ¿Qué había pues de suceder?. El romanticismo tan mal comprendido, tan mal interpretado, cayó cuando apenas se había levantado, aunque a decir verdad no cayó la idea sino la exageración, la parodia, la caricatura de la idea¹²⁷.

Es en 1853, durante su estancia en París y encontrándose en este linaje de obras, cuando escribe "*Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*"¹²⁸ que

¹²⁶ S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", art., cit., pág. 136.

¹²⁷ J. Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., págs. 185-187.

¹²⁸ 1ª ed., París, 1853. Agencia General de la Librería española y extranjera, es la que nosotros utilizamos en este trabajo. Se hicieron varias ediciones posteriores. Palau da las siguientes: París, 1853; Madrid, 1858; s.l., 1892; parís, s.a.; ibd., 1853-54. R. Moglia-Miguel García, "Catálogo de la Exposición" en *Sarmiento. Educador. Sociólogo. Escritor. Político*, Varios, Univ. de Buenos

constituye una réplica, refutación o contraataque a las opiniones expresadas por Domingo Faustino Sarmiento, educador, sociólogo, escritor y político argentino (1811-1888), acerca de su viaje y estancia en España en 1846, y que publicó en su libro *Viajes a Europa, África y América*¹²⁹, 1849-51, en Chile.

El *Sarmenticidio*, más que una obra es un acto de "honroso patriotismo"¹³⁰, como dice Barrantes¹³¹. Pues, Villergas, "español a machamartillo", "a ultranza", vio a Sarmiento como al "detractor" del "buen concepto de los españoles entre nuestros hermanos americanos", y decidió escribir este breve trabajo con el único propósito de "vindicar a su patria", como él mismo dijo:

Al escribir este folleto no me ha guiado el designio de ridiculizar a un hombre a quien no conozco, sino el de vindicar a mi patria, revelando las inexactitudes en que ha incurrido el señor Sarmiento relativamente a las cosas que están a mi alcance. Mi

Aires, 1963, pág.193, cita la siguiente ed. del *Sarmenticidio*: Buenos Aires, Librairie Nouvelle "La Anticuaria", 1897.

¹²⁹ Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes...*, Santiago, Impr. de J. Belín y Cía, 1849-51, 2 vol. (1ª ed.). Existen varias ediciones posteriores, véase: *Viajes. (Selección)*, estudio, notas de F. Friedman de Goldberg, Buenos Aires, Kapelusz, 1971, págs. 41-42; y, R. Moglia-Miguel García, en *Sarmiento. Educador...*, ob., cit., págs. 190-94.

¹³⁰ "Honroso patriotismo" que compartía D. Benito Hortelano, editor y librero español, antiguo amigo de Villergas (*Memorias*, Madrid, 1936, pág. 104), quien hace llegar a manos del poeta un ejemplar de los *Viajes*. En sus *Memorias*, págs. 239-241, cuenta Hortelano que, en cierta ocasión, prestó un ejemplar de los *Viajes* a los oficiales de la corbeta de guerra española *Luisa Fernanda*, surta en el puerto de Buenos Aires. Decidieron éstos no dejar sin castigo los insultos y, a instancias de todos, escribió Hortelano a su amigo; le incluía un ejemplar de los viajes, y le pedía contestación. "A los cuatro meses recibí 500 ejemplares de refutación con el título de: *Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*".

¹³¹ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 29.

folleto por consiguiente ofrece todo el interés de una concienzuda rectificación, aunque carezca de importancia literaria¹³².

En su propósito, Villergas intentó rebatir cada una de las severas críticas que, de su estancia en España, escribió Sarmiento en sus "*Viajes...*". Pero lo único que consiguió mostrarnos fue su injusta incomprensión con los hispanoamericanos que forjaban las nuevas repúblicas a partir de la Independencia. Pues Villergas, patriota "republicano", no supo o no quiso entender desde qué postulados Sarmiento, y la generación romántica argentina de 1837, a la que se vinculó éste, enjuiciaba los defectos de España en sus críticas a nuestro país¹³³. En Villergas pudo más su "amor a la patria" que sus intereses de partido. Y, el *Sarmenticidio*, en definitiva, resulta ser una muestra ostensible de "españolismo" incondicional y visceral, al que, Villergas, no renunciaría nunca. "Al cabo, buena parte de su vida la dedicó a la defensa de los intereses españoles en Cuba"¹³⁴.

El *Sarmenticidio* de Villergas en su 1ª ed., de 1853, consta de 100 páginas. Su contenido se reparte en un Prólogo del autor en prosa, una dedicatoria en verso y variedad de metro a D. F. Sarmiento, y tres capítulos en prosa. El primero: "Errores del señor Sarmiento, respecto a la historia, literatura y carácter de los franceses"; el segundo: "De cómo el señor Sarmiento entró en París, y no París en el señor Sarmiento" ; y, el tercero: "En que se demuestra que el señor Sarmiento se subió a la parra provocando el golpe que hoy sufre y que no será probablemente el

¹³² J. Martínez Villergas, ob., cit., págs. 97-98

¹³³ La crítica a España era en aquellos momentos el resultado de las reflexiones sobre el pasado histórico americano. Era necesario analizar la herencia española en suelo americano, para reconocer los defectos que subsistían y poder emprender la reconstrucción del país en el presente.

¹³⁴ S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., págs. 133; 140.

último", la última página que cierra el folleto la ocupa un avieso soneto, a modo de despedida, que dedica al polémico argentino:

RETRATO DEL INSIGNE Y NUNCA BIEN PONDERADO

D. FAUSTINO SARMIENTO

*Profesor de viajes, aprendiz de literato y misionero
providencial para servir...de estorbo a la
educación primaria.*

SONETO

Este escritor de pega y barullo
Que delira, traduce, o no hace nada,
Subir quiere del genio a la morada,
De sus propias lisonjas al arrullo.

Fáltale ciencia, pero tiene orgullo.
La paz le ofende y la virtud le enfada:
Es ciego admirador de Torquemada
Y enemigo mortal de Pero-Grullo.

Tal en resumen es mi pensamiento
Acerca de ese autor que lleva el nombre,
O apellido, o apodo, de Sarmiento.

Nada hay en él que agrade o que asombre:
Carece de instrucción y de talento;
En todo lo demás es un gran hombre¹³⁵.

En su "defensa" de España, Villergas, arremetió sobre todo contra Sarmiento, para desprestigiar la credibilidad de sus opiniones, y porque éste, al decir de Villergas, atacó a España "no tanto por antipatía como por espíritu de servil imitación"¹³⁶ de los viajeros franceses, tan disparatados siempre. En consecuencia,

¹³⁵ *Sarmenticidio* ..., ob., cit., págs. 99-100.

¹³⁶ J. Martínez Villergas, *Sarmenticidio*..., ob., cit., "Prólogo del autor", pág. iij.

"la vindicación patriótica", el "españolismo" de Villergas se presenta como una invectiva contra Sarmiento, y como un ataque contra todo lo "francés", en tanto que la nación gala era continuamente encomiada por el argentino como modelo de virtudes, confrontadas siempre con los defectos innumerables de España. En el primer capítulo, Villergas ataca y ridiculiza a Sarmiento por los innumerables galicismos y giros franceses; en el segundo, y siempre contradiciendo las opiniones de Sarmiento, se ocupa del neoclasicismo y del singular sentimiento republicano del pueblo francés; en el tercero y último, "En que se demuestra que el señor Sarmiento se subió a la parra provocando el golpe que hoy sufre y que no será, probablemente, el último"¹³⁷, el más representativo de su "honroso patriotismo", pues en su totalidad constituye una réplica exhaustiva a las críticas anti-españolas del escritor argentino, arremete contra cada una de las sentencias difamantes que Sarmiento dirige contra España acerca de las artes y letras, del desarrollo de la ciencia y de los sistemas de comunicación del país.

Como epílogo a su obra, y particularmente al último capítulo, Villergas concluye la refutación de los cargos que ha imputado Sarmiento a España con una pregunta "¿por qué aborrece a los españoles el señor Sarmiento?. Una extensa disertación encaminada a resolver esta cuestión llenan las últimas páginas de su folleto. Pero Villergas no acierta a encontrar las causas que inspiran la pasión de odio en Sarmiento hacia todo lo español. Lo único que se le ocurre es apelar a los vínculos de raza, de sangre, para borrar cualquier resentimiento que pudiera quedar en la memoria de unos y otros después de la contienda por la Independencia. Sus palabras están destinadas a propugnar la reconciliación y la mutua hospitalidad entre españoles y americanos, fundándose en la "afección indestructible" que une a los miembros de una misma familia:

¹³⁷ Juan Martínez Villergas, ob., cit., págs. 69-100.

Pues qué, el hijo que tiene vida propia porque se casa o porque habiendo llegado a mayor de edad se hace independiente ¿necesita alguna recomendación, alguna credencial para entrar cuando le plazca en casa de sus padres y de sus hermanos?¹³⁸.

Cuando Espartero volvió al poder, 1854, Villergas volvió a Madrid donde reanudó sus tareas periodísticas con la fundación de un nuevo periódico *El látigo*, Periódico político liberal (Caricaturas, sátiras, epigramas, revistas del Congreso, semblanzas de diputados, artículos joco serios en prosa y verso), cuyo primer número salió¹³⁹ a mediados de noviembre. En el "Latigazo" número 25, del 12 de diciembre de 1854, Villergas publicó su "Patifiesto dirigido a los españoles en 1854 por Doña María Cristina", en el que parodió en verso el manifiesto que la reina dirigió al pueblo antes de que Espartero subiera de nuevo al poder y tuviera que abandonar el país. Por lo demás, tan sólo una obra que inserta en *El Correo de Ultramar*¹⁴⁰: *Apuntes para un drama*¹⁴¹, artículo costumbrista literario en prosa sobre las arbitrariedades y extravagancias del drama romántico

¹³⁸ J. Martínez Villergas, *Sarmenticidio*, ob., cit., págs. 92-93. Para una información más amplia sobre la vindicación patriótica de Villergas en los términos hasta ahora anotados véase Asunción García Tarancón, "El españolismo de Juan Martínez Villergas en *Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*", en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 15-19 junio de 1992. Publicadas por Joaquín Marco, Barcelona, 1994, Universitat de Barcelona, PPU, Tomo II (Vol. 1), págs. 221-239.

¹³⁹ En la Hemeroteca Municipal de Madrid, se encuentra un volumen de este periódico que acoge los números 16 (1-XII-1854) hasta el 87 (24-II-1855).

¹⁴⁰ En los números 82, págs. 50-51; 83, págs. 65-66; 84, págs. 82-83; 85, págs. 98-99; 86, págs. 114-115. Villergas escribió en *El Correo de Ultramar* hasta noviembre inclusive. Las poesías que publicó en este periódico dedicadas a cada mes del año comienzan en el número 86, de agosto, y finaliza en el número 100, de noviembre.

¹⁴¹ En 1855, la Imp. Novedades, Madrid, la publica en libro. Incluido en su *Colección escogida de artículos literarios y de costumbres*, La Habana, Imp. de M. Soler, 1858, págs. 32-78.

A finales de 1854, Villergas y su esposa sufrieron un nuevo y lamentable revés al perder al que fuera su segundo hijo, de veintisiete meses, nacido en París y al que pusieron el nombre de Emilio¹⁴², seudónimo que utilizó Villergas en sus artículos de *El Correo de Ultramar*¹⁴³.

Su estancia en Madrid debió ser tras este percance, a la fuerza, muy desdichada¹⁴⁴, pero breve. Pues Villergas, "mal avenido con sus hombres, como ellos con él, desencantado de la política, hastiado del periodismo, como revela su periódico (primera época), que hubo de abandonar a Pedro Antonio de Alarcón y Manuel del Palacio, solicitó en 1855 el consulado de Newcastle, cargo que desempeñó hasta el verano de 1856¹⁴⁵.

A la caída del general Espartero, O'Donell, lejos de sustituirle tuvo a bien darle un ascenso, nombrándole cónsul general de España en Haití; pero de nuevo

¹⁴² El niño falleció a consecuencia de una laringo-bronquitis pseudo-membranosa, en la mañana del día 26 de diciembre de 1854, según consta en el Libro de defunciones, N° 25, folio 79, número 276, de dicho año, de la Parroquia de Santa Cruz, de Madrid. Dato del que poseemos certificado literal de partida de defunción, expedido por la citada parroquia. En la partida de defunción figura el nombre de Emilio Martínez Villergas, nacido en París, donde consta que es hijo de Villergas y de Inocencia Fernández, su esposa.

¹⁴³ Véanse págs. 48-50.

¹⁴⁴ Esencialmente por la experiencia del fallecimiento de su único hijo tras una "penosa enfermedad", de cuya noticia es portavoz *El látigo*, en el "Latigazo 37, 27-XII-1854: "En la madrugada de ayer falleció después de una penosa enfermedad el único hijo de nuestro buen amigo y colaborador D. Juan Martínez Villergas. (...)".

¹⁴⁵ El Expediente Personal de los distintos cargos diplomáticos que Villergas desempeñó se encuentra en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Legajo G. 159, N° 8198. Hemos consultado los datos que corroboran los distintos destinos que ocupó, y poseemos fotocopia de los Despachos en que se registra la toma y cese del cargo, así como los papeles en que figura por Real Orden los nombramientos y destinos que se le asignaron en función de su carrera diplomática.

Narváez, tan pronto como derribó a la Unión Liberal, le destituyó del cargo mientras Villergas navegaba para América"¹⁴⁶. Cuando llegó a Port-Prince se enteró de que su nombramiento había sido anulado, y de pronto se encontró sin empleo, sin recursos. La situación en la que se encontraba nuestro poeta era de tal modo preocupante, que se vio obligado a expresar sus angustias y penalidades en algunas cartas a ciertas personalidades, o protectores amigos, y pedirles la ayuda que él consideraba necesaria para salir del trance en que se hallaba. Las palabras con las que Villergas se dirige, el 25 de diciembre de 1856, desde Port-Prince, al Sr. Ministro de Estado, son indicativas de la situación a la que nos estamos refiriendo:

Después de las incomodidades de la travesía cuya relación omitiré por larga y penosa, después de haber llegado a Port-Prince con la salud quebrantada, mi señora enferma y **mi querida hija tan amagada de muerte que en el instante en que escribo estas líneas tengo casi perdida la esperanza de su restablecimiento**, motivos que me han impedido de tomar posesión de este consulado General en los primeros días de este mes, me encuentro con la Real Orden por la que se me declara cesante.

[...]. Me tomo la libertad de dirigirme a Vd. [...], suplicándole se digne a inclinar el ánimo de S.M. en mi favor, [...], para la indemnización de los gastos que me ha ocasionado la creencia de que obligado a obedecer sus reales mandatos podía y debía emprender el viaje que acabo de realizar...¹⁴⁷.

¹⁴⁶ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., págs. 66-67; N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 83-84. Cuenta Barrantes, en pág. 67, que "Entre cónsules y diplomáticos no dejó fama de hombre muy tratable, según dicen".

¹⁴⁷ Ministerio de Asuntos Exteriores, Ver el Expediente Personal de la carrera diplomática de Juan. Martínez Villergas, Legajo: G. 159, N° 8198. El dato proviene de una carta manuscrita que dirige Villergas al Excmo. Ministro de Estado, fechada el 25 de diciembre de 1856, en Port-Prince. Donde le comunica el porqué de su llegada en este mes y la situación en que se encuentra, después de conocer que ha sido destituido del cargo que iba a desempeñar en aquel país. El subrayado es nuestro, con ello queremos indicar la existencia de una de las hijas de nuestro poeta, que, por las palabras de su progenitor, no debió de sobrevivir a la enfermedad que la aquejaba. El dato es

Villergas resolvió, entonces, dirigirse a La Habana en donde el 16 de agosto de 1857 funda *La Charanga*, su primer periódico joco serio en América, al que habían de suceder, con el tiempo, muchos otros. Ayudaron a Villergas en *La Charanga* "el hábil caricaturista bilbaíno", que se ocupaba de la parte ilustrada, D. Víctor Patricio Landaluce ("El Bombo"); "escritores de tanto ingenio" como Hiraldez de Acosta ("El Maestro Triquiñuelas") y J. Antonio Calderón, Adalio Scola, Antonio Enrique de Zafra; Villergas, que solía firmarse con el seudónimo de **El Tambor Mayor** insertó variadísimos artículos y poesías, así como una extensa y notable "Galería de personajes ilustres", donde figuran tipos como "Juan Lanás", El rey que rabió, El Bobo de Coria...¹⁴⁸. En *La Charanga*, aparecen varias poesías satíricas (sonetos, fundamentalmente) y artículos en prosa dirigidos a ridiculizar a los poetas cubanos, a los que se apoda "sinsontes". Curiosamente, los nombres de éstos nunca aparecen, lo que indica la indiferencia de Villergas y sus colaboradores hacia éstos. Es probable que algunas de estas composiciones en verso las escribiera Villergas, aquellas en que no consta la firma, pero no es seguro que todas las que aparecen le pertenezcan. Entre las que no están firmadas, como ejemplo ilustrativo, recogemos las siguientes:

SONETO

No hay aquí, vive Dios, chisgarabís
Que no ensarte sonetos tres a tres,
Y larga cada quisque su ciempiés
Que a quien quiere ensalzar pone en un tris.

interesante para corroborar la existencia de las cinco hijas que tuvo el autor. Información que hemos apuntado en la nota 104.

¹⁴⁸ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 80-85; *La Charanga*. Periódico literario, joco-serio y casi sentimental, muy pródigo de bromas, pero no pesadas, y de cuentos, pero no de chismes, muy abundante de sátiras, caricaturas y otras cosas capaces de arranca lágrimas a una vidriera, dirigido por D. J. M. Villergas. La Habana, 1857-1858.

Soneto a Juan, si llega de París
Soneto a Andrés, si viene San Andrés
Soneto a Inés, cuando se casa Inés
Soneto a Luis, cuando se muere Luis.

Yo contemplo esas musas de aguarrás
Y admiro su funesta profusión
Cuando, ciegas, sin regla ni compás,

Tantos sonetos dan de munición;
Sonetos-sonsonetes, cuando más,
Que sonsonetes son, sin ton ni son¹⁴⁹.

EPIGRAMA

Dicen que escribiendo estás
Contra las reglas del arte;
Pero si no sabes más
No tienes por que apurarte.

Di todo lo que concibes,
Aunque detestable sea,

Puesto, sinsonte, que escribes
Para que nadie te lea¹⁵⁰.

EPIGRAMA

Sinsonte, por lo que veo
Eres vate original;
Cuando escribir quieres mal
Siempre logras tu deseo.
Mas con tu numen traidor,
Basta que ganas te den

¹⁴⁹ *La Charanga*, N° 5, domingo 5 de septiembre de 1857, pág. 35.

¹⁵⁰ *La Charanga*, N° 35, domingo 11 de abril de 1858, pág. 276.

De escribir, sinsonte, bien...
Para que lo hagas peor¹⁵¹.

En La Habana, en 1858, publicó una zarzuela en un acto y en verso , en colaboración con D. Laureano Fuentes: *Me lo ha dicho la portera*¹⁵² y la *Colección escogida de artículos literarios y de costumbres*¹⁵³. Pero a mediados de año, aproximadamente, ciertas dificultades con la censura que obstaculizaban su labor periodística le llevaron a emprender viaje hacia otro destino. Dejó en manos de otros escritores su periódico, y en el N° 7, 27 de junio de 1858, de *La Charanga*, anuncia a los subscriptores su intención de abandonar La Habana para dirigirse a Méjico, "a bordo del vapor Clyde", acompañado de su familia y de su amigo Landaluce¹⁵⁴. En el viaje, Villergas y los suyos sufrieron algunos incidentes que fueron referidos al final de su novela *La vida en el chaleco*¹⁵⁵, se trata del asalto, de que fueron víctimas, cerca de Amozoc, cuando salieron de Veracruz¹⁵⁶.

El 15 de agosto de 1858 Villergas y Landaluce se encontraban ya en la capital de Méjico, así lo anunciaba *La Charanga* en el N° 14: "Nuestro apreciable Director y "Tambor Mayor", y el simpático "Bombo"¹⁵⁷ han pisado por fin el suelo de la

¹⁵¹ *La Charanga*, N° 36, domingo 18 de abril de 1858, pág. 284.

¹⁵² La Habana, imp. La Cubana, 1858.

¹⁵³ La Habana, imp. de M. Soler, 1858.

¹⁵⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 85, sitúa la salida en mayo.

¹⁵⁵ "Novela original de costumbres no menos originales, escrita y dedicada a los habitantes de la isla de Cuba". La Habana, 1859. Lib. e imp. El Iris, de Magín y Cp.^a...Al final va incluido el *Viaje al país de Moctezuma*, relato de 42 páginas.

¹⁵⁶ Lo refiere en *Viaje al país de Moctezuma*, ob., cit. págs. 10-11.

¹⁵⁷ Seudónimo de Víctor Patricio Landaluce.

capital de la república mejicana...". Allí, les sirvió de guía el joven español Cipriano de las Cajigas, a quien tanto Villergas como Zorrilla enaltecen en sus escritos; cuando Villergas llegó al país Zorrilla se encontraba también allí y frecuentaba, como Villergas, a este joven español, sin embargo ninguno de los dos autores mencionan sus relaciones con el mismo.

Villergas y Landaluce recorrieron el país y a poco de su llegada fundó un nuevo periódico, *Don Junípero*¹⁵⁸, que solo duró un número (1 de octubre de 1858). En él se criticaba el discurso que, pocos días antes, había pronunciado el doctor mejicano José María Díez Sollano¹⁵⁹, en la apertura de la biblioteca de la Universidad Pontificia, Villergas titulaba su escrito con el nombre de: "**Discurso sin discurso**"; también incluía un varapalo al compatriota "D. R. de S." (D. Ramón de Lasagra), a quien va dirigido el artículo: "**Barómetro Lasagra**", por otro artículo que este señor había publicado, relativo a las instituciones políticas de los pueblos del Nuevo Mundo, en *El Eco Hispanoamericano*; y, finalmente, incluía también dos poesías, varias anécdotas y una caricatura¹⁶⁰.

El gobierno del general Zuloaga dio a Villergas un plazo de tres días para abandonar el país. Dada la dificultad de las comunicaciones esto era menos que imposible. Villergas decidió ausentarse de la capital, dejar a buen seguro a su familia y recorrer el valle de Méjico. Después de algunos meses se produjo un cambio de gobierno, cayó Zuloaga y subió Miramón, y fue levantada la sanción que

¹⁵⁸ Nombre tomado, probablemente, de una comedia de magia de Hartsenbusch: *Los polvos de la madre celestina*. Cf. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 86.

¹⁵⁹ Rector de la Universidad de Méjico. Cf. Juan Martínez Villergas, *Viaje a Moctezuma*, Ob., cit., págs. 18, 38.

¹⁶⁰ Véase N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 87; S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 139.

pesaba sobre el poeta, pudiendo decidir por quedarse o salir del país; Villergas optó por lo último y se dirigió de nuevo a La Habana¹⁶¹.

En su regreso a La Habana Villergas sufrió un nuevo percance: la diligencia en que viajaba, en dirección a Veracruz, fue asaltada junto al pueblo de Enquechola¹⁶², y el poeta perdió todos los bienes que poseía. No obstante, y a pesar de las dificultades obvias, que, por este incidente, se le presentaron para seguir viajando, Villergas consiguió llegar a su destino. Una vez instalado en la capital y para recuperar su mal gastada economía publica *La vida en el chaleco*¹⁶³, novela de costumbres, "dedicada a los habitantes de la isla de Cuba".

Aquí funda el periódico *El Moro Muza*, "que había de tener, con diferentes intermitencias, vida larga y próspera"; la primera época alcanzó desde octubre de 1859 hasta mayo de 1861. Predominan en ésta artículos y poesías de asuntos locales y crítica menuda, con notables alusiones a los "sinsontes" cubanos (poetas locales a los que Villergas bautizó con este nombre, y por los que no sentía mucha admiración, según se desprende de los versos que les dedica), a quienes ya se había dirigido antes en *La Charanga*; así como relaciones de sus viajes y poemas festivos, como es el que se titula "La Pericuda"; tampoco faltan trabajos serios que van desde cuestiones de Física hasta asuntos musicales. Por último cabe mencionar a D. Heriberto García de Quevedo, colaborador de Zorrilla que escribía en un periódico de La Habana, a quien Villergas dedica algún que otro varapalo. No fue *El Moro Muza* en esta etapa un periódico político, "bien porque entonces deseaba el poeta

¹⁶¹ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 88; S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas...", art., cit., pág. 139.

¹⁶² Referido por Villergas en *Viaje al país de Moctezuma*, ob., cit., pág. 41.

¹⁶³ Ob., cit., en nota 155.

rehuir los disgustos, bien porque la censura le impedía desplegar sus innatas aficiones"¹⁶⁴.

En 1861 decide regresar a España. Se instala en Madrid pero por breve tiempo; de allí se dirige a Francia, donde vive en París por unos pocos meses, y de nuevo retorna a La Habana para abrir la publicación de *El Moro Muza*¹⁶⁵, cuya segunda etapa abarcaría esta vez desde el 5 de octubre de 1862 hasta el 31 de julio de 1864.

Parecido aspecto al de su etapa anterior tuvo *El Moro Muza*, pero esta vez lo redactó Villergas sin ayuda de nadie. En él sostuvo Villergas polémicas con otros periódicos de La Habana, continuó sus chacotas con los "sinsontes"; tradujo cuentos y novelas de Alfonso Karr, Serret y otros autores; insertó trabajos de vulgarización científica e histórica, y cultivó la crítica seria en reflexiones sobre *Los efectos dramáticos* o estudiando las obras maestras de nuestro teatro clásico (*García del Castañar, El desdén con el desdén, Los milagros del desprecio, Mañanas de abril y mayo, La verdad sospechosa*). Tampoco en esta 2ª etapa dio cabida Villergas en su periódico a la política, ¿el porqué?, lo desconocemos, pero es probable que Villergas optara por la discreción y el mutismo desde que sus claudicaciones ante Narváez quebrantaran su prestigio de censor patriótico y satírico nacional¹⁶⁶.

Poco después de que saliera el último número (31 de julio de 1864) de *El Moro Muza* se embarcó en el vapor Clyde con destino a Europa. Desde que Villergas salió de Cuba los acontecimientos que se estaban desarrollando en España no eran muy favorables para que el poeta pudiera aposentarse en la patria con

¹⁶⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 88-89.

¹⁶⁵ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 90.

¹⁶⁶ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 91-92.

tranquilidad. "Narváez junto con González Bravo estaban de nuevo en el poder, tras haber hecho dimitir a Mon. En estas circunstancias Villergas decidió dirigirse a otros países europeos; así, estuvo en Londres, en París, en Biarritz, hasta que más tarde, viendo que O'Donnell pasaba a regir los destinos del país, regresó a España, donde por cortas estancias residió en San Sebastián, Zamora y Salamanca. En esta ciudad puso casa, pero a principios de 1865, incitado, tal vez, por el cariz que tomaba la política, merced a las correrías de D. Juan Prim, se fue a Madrid donde comenzó a publicar el 1 de abril de 1865 un nuevo periódico, bisemanal, *Jeremías*. No recordaba éste a *El Tío Camorra*, aunque era también periódico político. La sátira política estaba presente en *Jeremías*, pero no era violenta ni destemplada. La Unión Liberal, que ocupaba el poder, fue blanco de los ataques de Villergas, y especialmente O'Donnell le sugirió graciosas ingeniosidades, como la "Alocución de D. Leopoldo a sus amigotes"¹⁶⁷. No faltan entre sus escritos artículos que constituyen una apología de su patriotismo, como el titulado "El Patriotismo"¹⁶⁸, en el que rememora a Sarmiento. Desde las páginas del *Jeremías* "vuelve Villergas a acordarse de Zorrilla, que en Méjico se hallaba como poeta de cámara del emperador Maximiliano, y aprovecha para llamarle poeta de "Amstrong", y hacer unos cuantos chistes a su costa¹⁶⁹.

Por lo demás, cabe añadir que su periódico no mantuvo buenas relaciones con *El Cascabel* ni con el *Gil Blas*, pues a la postre, Villergas nunca sostuvo buen trato con los redactores de los mismos, Carlos Frontaura, Luis Rivera Manuel del

¹⁶⁷ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 92-93. Ver *Jeremías*, **Lamentación 16**, 24 de mayo de 1866, págs. 251-252.

¹⁶⁸ *Jeremías*, **Lamentación 16**, 24 de mayo de 1866, págs. 252-253.

¹⁶⁹ *Jeremías*, **Lamentación 3**, 8 de abril de 1866, págs. 43-47.

Palacio"¹⁷⁰, quienes un año antes, en el libro *Cabezas y calabazas*, le dedicaron unos mordaces versos que definían el estado y crédito del que disfrutaba nuestro autor en aquellos días:

Villergas (Juan Martínez)

Llamó a un ministro camello
escribió contra las cucas,
habló mal de las *pelucas*,
y una le metió el resuello.
Desde entonces, en conciencia,
burla es de uno y otro bando,
y vive en la Habana dando
lecciones de consecuencia¹⁷¹

"Anunciábanse, entre tanto, graves acontecimientos. El espíritu público estaba descontento por la excesiva represión del gobierno, y todo el mundo recelaba que **la gorda** -como se decía entonces- iba a llegar de un momento a otro". El día 22 de junio estalló, en distintos puntos del país, una sublevación militar para ocupar el poder, pero esta fracasa y las represiones se suceden para acabar con la rebelión, hasta que el 10 de julio de 1865 la reina decide llamar de nuevo a Narváez para que gobierne el país¹⁷².

"También la prensa sufrió las consecuencias de aquella represión. Al día siguiente de los sucesos fueron suprimidos de orden del Gobernador Civil todos los

¹⁷⁰ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 94.

¹⁷¹ Manuel del Palacio y Luis Rivera, *Cabezas y Calabazas*, Madrid, Lib. de D. Miguel Guijarro Editor, 1864, pág. 90.

¹⁷² N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 94-96.

periódicos progresistas y democráticos que se publicaban en Madrid, entre ellos, naturalmente se hallaba *Jeremías*. La mala suerte, pues perseguía a Villergas"¹⁷³.

"Villergas se retiró entonces a Zamora, descansando de sus tareas periodísticas, hasta que en el verano de 1867 salió de esta inactividad. Por de pronto se trasladó a París, después pasó a Inglaterra y desde Liverpool se embarcó hacia Nueva York, donde estuvo viviendo una temporada"¹⁷⁴.

En 1867 vuelve a La Habana, donde reanuda la publicación de la 3ª época de *El Moro Muza*, cuyo primer número aparece el 3 de noviembre de este año. En esta nueva serie Villergas escribió una galería de mujeres ilustres, con retrato de primera plana, figuraron entre otras: Safo, Semiramis, Catalina I, la condesa de Lafayette, María Estuardo. Comenzó a publicar, también, desde el primer número su novela *Los espadachines*¹⁷⁵, "en que Villergas rompía lanzas contra el duelo". Y como obsequio a sus suscriptores repartió un tomo de comedias¹⁷⁶, que contenía *Ir por lana y volver trasquilado*, *El padrino a mojicones* y *El asistente*, ya representadas, y *El Alcalde de Berlanga*, inédita.

Un año tan solo duró Villergas en La Habana al cargo de su periódico, porque el poeta partió para España el 30 de octubre de 1868, merced al triunfo de la revolución de septiembre, "La Gloriosa o Septembrina". Pero no desapareció esta vez *El Moro Muza*, pues el establecimiento **La Propaganda** se hizo cargo de él, y

¹⁷³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 96.

¹⁷⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 96.

¹⁷⁵ Imp. de la Victoria, Madrid, 1869. Ver *El Moro Muza*, N° 1, tres de noviembre, 1867, pág. 3, donde aparece el Capítulo I: "Un hombre, mitad del siglo pasado, mitad del siglo futuro". Los siguientes capítulos. continúan en los números siguientes.

¹⁷⁶ La Habana, Andrés Pego, 1868; y en Madrid, E. Cuesta, 1885.

continuó su publicación desde el 1 de noviembre, en cuyo número se reproduce el prólogo y dedicatoria del *Sarmenticidio*¹⁷⁷.

Entre tanto, Villergas, llegado a Madrid reanudó la publicación, desde enero de 1869, de su periódico *Jeremías*. La agitación política de aquellos días, en que España sufría un peligroso estado de interinidad, proporcionó al poeta abundantes asuntos sobre los que escribir. Uno de ellos fue, naturalmente, el muy debatido de la candidatura al trono.

Fue en este año cuando Villergas, por primera vez se lanzó a diputado a Cortes, en unión de D. Manuel Antón Pacheco, por Zamora representando a los republicanos, así lo anunció en el número 92, 4 de julio, pág. 3, del *Jeremías*, pero fue derrotado. En el mes de julio cerró el periódico y se marchó de nuevo a La Habana.

"A poco de llegar, en octubre del mismo año (1869), se hizo cargo de *El Moro Muza*, 4ª etapa, que esta vez presentó alguna diferencia en su aspecto y carácter. Perdió la índole esencialmente satírica que había tenido en un principio, admitió colaboradores diferentes (entre ellos a D. Miguel Ramos Carrión) y dedicó sus esfuerzos a la campaña de patriotismo contra los insurrectos"¹⁷⁸.

Porque Villergas fue siempre en Cuba, y con más fervor desde esta época, un patriota entusiasta. A los intereses de partido siempre antepuso su patriotismo, por ello en el N° 4 de *El Moro Muza* publicó un artículo que, encabezado con una esquila de defunción "El partido republicano español (Q.E.P.D.) ha fallecido", venía a decir que podía considerarse el partido republicano muerto en España desde

¹⁷⁷ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 97. Véase *El Moro Muza*, 1 de noviembre de 1868.

¹⁷⁸ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 100. Véase *El Moro Muza*, N° 1, 3 de octubre de 1869, págs. 7-8, donde figura una larga poesía: "A los insurrectos".

que reconocía la independencia de Cuba. A este artículo siguieron otros de la misma naturaleza; y además otros relativos a la candidatura al trono en España, problema del que Villergas parece desentenderse, y, aun mostrarse de acuerdo con una posible monarquía, seguramente obsesionado por entero en el problema de la independencia o insurrección en Cuba¹⁷⁹.

La postura de Villergas con los insurrectos cubanos y sus opiniones sobre la cuestión de la candidatura al trono excitó la indignación de los republicanos, quienes desde el periódico *Gil Blas* le acusaron de apóstata a los ideales del partido. Villergas contestó a las acusaciones desde las páginas de *El Moro Muza*, y lo que se deduce de sus escritos es que el poeta se daba cabal cuenta de la difícil situación por que atravesaba España en asuntos interiores, y más todavía en sus relaciones con las colonias americanas, y por ello dedicaba sus esfuerzos al restablecimiento de la normalidad¹⁸⁰.

El 22 de mayo de 1870 publicó Villergas un discreto artículo sobre Espartero, titulado "**Hace bien, hace mal**"¹⁸¹, en el que examinaba las razones que había en pro y en contra para que el duque de la Victoria rechazase la corona, y que demuestra la preocupación del autor sobre la tan debatida y polémica cuestión de la candidatura al trono.

Desde *El Moro Muza* Villergas, que perteneció al Cuerpo de Voluntarios de Cuba, lanzó una campaña calurosa tanto contra los insurrectos de la isla como contra aquellos que desde la Península hablaban de la tiranía española en Cuba. La

¹⁷⁹ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 100-101.

¹⁸⁰ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 102-103.

¹⁸¹ *El Moro Muza*, N° 34, 22 de mayo de 1870, págs. 266-267.

serie de artículos que publicó con el título de **España y sus enemigos**¹⁸² (donde analiza el movimiento separatista de 1851) para contestar al folleto de Enrique Piñeiro "**Morales Lemus y la revolución de Cuba**", son una muestra de su actividad contra el movimiento separatista¹⁸³.

"En octubre de 1871 terminó esta época de *El Moro Muza*. Llamado acaso por la conmoción que en España agitaba el campo progresista, embarcó Villergas para la península en el vapor **Germanía** al comenzar el mes de septiembre"¹⁸⁴.

"Desde Santander, punto de desembarco, marchó Villergas a San Sebastián. Supo aquí que el *Gil Blas* le atacaba de nuevo, y en un periódico local le dio la contestación oportuna. Luego se trasladó a Zamora, donde había resuelto establecer su residencia"¹⁸⁵.

"En esta ciudad vivía, cuando los republicanos de la misma le proclamaron candidato para la diputación a Cortes en las primeras elecciones de 1872. Aceptó Villergas; pero no contaba con que la opinión que en Madrid le consideraba como inconsecuente y retrógrado estaba muy extendida. El periódico *El Combate* publicó un violentísimo ataque contra su candidatura, que causó un profundo efecto entre los correligionarios de Villergas, según él mismo dijo, que, le condujo a retirar su

¹⁸² *El Moro Muza*, 1871, los artículos que nosotros hemos podido recoger suman en total 25, más una introducción, en el N° 6, 5 de febrero de 1871. Todos ellos van numerados con caracteres romanos y les preceden varios epígrafes sobre el contenido que desarrolla Villergas en cada uno de ellos. El I comienza en el N° 7, 12 de febrero de 1871, el XXV en el N° 39, 24 de septiembre de 1871.

¹⁸³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 105.

¹⁸⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 107.

¹⁸⁵ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 107.

candidatura. Obviamente, Villergas se defendió en un artículo que envió a *El Combate*, que no quiso publicarlo, pero que luego insertó en *La Época*¹⁸⁶.

Pero esto no fue todo, creyendo Villergas que el autor del artículo de *El Combate* era Rispa y Perpiñá, su director, nuestro poeta escribió contra éste una cruel sátira: "*Al ciudadano Rispa y Perpiñá que se llama republicano, después de haber dicho que "los partidos que se llaman populares abrigan siempre en su seno personas indignas de vivir en sociedad"*"¹⁸⁷. A consecuencia de ésta se entabló un feroz duelo entre ambos escritores que terminó en unas explicaciones. Lo más lamentable del hecho es que Rispa y Perpiñá no era el autor del artículo contra Villergas, y que, de resultas de las polémicas entabladas con el poeta, su reputación política quedó mal parada, no pudiendo ser en lo sucesivo diputado¹⁸⁸.

"Por el contrario, Villergas recobró entonces entre los republicanos de Zamora todo el prestigio que momentáneamente había perdido, y al convocarse poco después nuevas elecciones, bajo el ministerio de Ruiz Zorrilla, fue elegido diputado por Alcañices en 1872¹⁸⁹. El propio Villergas, al reanudar más tarde en La Habana la publicación de *El Moro Muza*, refirió en varios artículos, titulados **Una**

¹⁸⁶ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 107-108.

¹⁸⁷ Epístola.- Zamora, 1872, Imp. de N. Fernández. (Una hoja suelta).

¹⁸⁸ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 108-109.

¹⁸⁹ La documentación relativa a su candidatura como diputado por Alcañices, tanto en 1872 como su reelección posterior en 1873 se encuentra en la Biblioteca, Archivo, del Congreso de Diputados de Madrid. Han sido consultados los Leg. 1872-73 (índice del Diario de Avisos, págs. 92 y 93); Leg. 1872-73 (" " " " ", único, pág. 21); Leg. 1873-74 (ibíd., Índice, pág. 101); Leg. 1873-74. Constituyentes, (ibíd., pág. 101).

campana política¹⁹⁰, su gestión durante estos años, que realmente fue un tanto penosa. Los diputados republicanos -entre los que figuraban Castelar, Salmerón, Pi y Maisónave- miraban en su mayoría con pocas simpatías a Villergas, por el famoso artículo sobre la muerte del partido republicano y por ser voluntario de Cuba"¹⁹¹.

En febrero de 1873 el rey Amadeo, descontento de la política militar del gobierno y receloso de la progresiva influencia de los movimientos populares, abdicó. Disueltas las Cortes, nuestro poeta hizo propósito de abandonar la vida parlamentaria, influyendo para ello la circunstancia de haber sido nombrado por el gobierno, con fecha de 9 de mayo, ministro plenipotenciario de España en Río de Janeiro. Pero he aquí que al mismo tiempo se presentó ante él una comisión de Alcañices, ofreciéndole la reelección para las Constituyentes. Villergas aceptó la proposición y fue proclamado, por unanimidad, de nuevo diputado por Alcañices¹⁹².

Pero, una vez más, la suerte no estaba de su parte, y su carrera política se vio de pronto truncada por los acontecimientos que dieron fin a aquellas Cortes. El día 3 de enero de 1874 entró el general Pavía en el Congreso y disolvió la Asamblea Constituyente. Villergas decidió, entonces, marchar a Méjico¹⁹³ con la misma categoría diplomática, pero sus disensiones con el gobierno le hicieron dimitir antes de emprender viaje, (en mayo del mismo año, el nuevo Ministerio hizo declaraciones contrarias a las ideas de Villergas, por lo que nuestro poeta renunció

¹⁹⁰ En *El Moro Muza*, 1874-75, Villergas publicó 27, artículos, el primero comienza en el N° 3, 20 de septiembre de 1874, el último (Conclusión) aparece en el N° 29, 21 de marzo de 1875.

¹⁹¹ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 110.

¹⁹² N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 112-113. Véase nota anterior, 183.

¹⁹³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 114: "En el mes de diciembre, Villergas, que conservaba en su poder desde medio año antes el nombramiento de ministro plenipotenciario en el Brasil, había sido designado para igual cargo en Méjico".

a su empleo). "El ex-diputado por Alcañices surcó de nuevo las aguas del Atlántico con rumbo a la isla de Cuba, refugio de sus cuitas"¹⁹⁴.

Cuando llegó a la Habana su primera tarea fue reanudar la publicación del veterano *El Moro Muza*, cuyo primer número salió el 6 de septiembre de 1874, quinta serie. También participó esta vez el caricaturista Landaluce y otro dibujante muy hábil que se firmaba Bayaceto. Lo más interesante del periódico en esta etapa de su vida fue la serie de artículos titulados "Una campaña política", a los que nos hemos referido anteriormente, y la colección de poesías de autores clásicos españoles.

No obstante, y a pesar de los esfuerzos de Villergas, *El Moro Muza* tuvo mediano éxito, y su director tomó la decisión de cerrar definitivamente el periódico el 29 de agosto de 1875. Con el ánimo de probar fortuna en otras tierras se marchó a Buenos Aires.

Una vez en la capital de la República Argentina Villergas fundó un periódico semanal *Antón Perulero*, cuyo primer número apareció en 22 de diciembre de 1875. No era desconocido Villergas entre los argentinos, pues éstos le recordaban como el autor de los furibundos ataques contra Domingo Faustino Sarmiento¹⁹⁵, por la publicación, en 1853, del *Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*.

"No parecía Villergas, en esta ocasión, dispuesto a meterse en política pero, como era de esperar, pronto surgió una formidable polémica entre él y un hombre famoso: Juan María Gutiérrez. A propuesta de Don Eugenio de Hartzenbusch y de D. Fermín de la Puente y Apezechea, la Academia Española nombró miembro correspondiente al hombre de letras argentino. Aunque el nombramiento fue hecho

¹⁹⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 113-114.

¹⁹⁵ En este año de 1875, D. F. Sarmiento era senador y notable figura política nacional.

en 1873, no llegó a manos del interesado hasta fines de 1875, época en que Villergas vivía en Buenos Aires. El doctor Gutiérrez no aceptó la distinción que se le confería, cosa mal vista por muchos y entendida por muy pocos"¹⁹⁶. Entre ellos, como cabía esperar, figuraba Villergas, quien vio en el gesto de Gutiérrez una provocación a su acendrado patriotismo. No tardó nuestro poeta en "lanzar una campaña contra Gutiérrez desde *Antón Perulero*, a la que contestó éste en las páginas de *La Libertad*"¹⁹⁷. Aunque el tema de la discordia giraba en torno al lenguaje y a la salvaguardia del honor nacional respectivo, ambos descendieron al terreno personal, para atacar tanto la obra como las opiniones del adversario. Las cartas cruzadas muestran el ingenio de ambos rivales y huelga decir que ninguno de los se dio por vencido. Con todo, parece que el castellano llevó la peor parte"¹⁹⁸.

"En política, Gutiérrez acusó a Villergas de mal republicano por no solidarizarse con los partidarios de la independencia cubana. Dentro del campo

¹⁹⁶ S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", art., cit., págs. 143-144: "Para Ernesto Morales (*Cartas de un porteño*, Buenos Aires, 1942) esta actitud se debe al hecho de que Gutiérrez, sexagenario, había vivido en el mundo de la Independencia, anticuado ya para sus contemporáneos, quienes se habían reconciliado con España. Gutiérrez no era antiespañol, pero sí anticolonial y pensaba que llegar a académico significaba aceptar la tutela de una institución monárquica y extranjera que pretendía coartar la libertad lingüística de los americanos. En el Nuevo Mundo se vivía en circunstancias cosmopolitas, y las numerosísimas influencias exteriores traían consigo neologismos cuya función era enriquecer el idioma, y no corromperlo ni modificar su estructura. ¿Qué interés -escribe Gutiérrez a Fernández Guerra al devolverle el diploma de Correspondiente- verdaderamente serio podemos tener los americanos en fijar, en inmovilizar, al agente de nuestras ideas, al cooperador en nuestro discurso y raciocinio?"

¹⁹⁷ Ernesto Morales, *Cartas de un porteño*, Buenos Aires, 1942, pág. 10. "Aquí recoge los artículos de ambos escritores y reproduce el *Sarmenticidio*". Cf. en S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", art., cit., pág. 144.

¹⁹⁸ S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", art., cit., 144.

literario, el argentino pretendía mostrar que los americanos trasplantados a España (Alarcón, Olavide, la Avellaneda, Ventura de la Vega, Baralt) habían equivocado el camino; en cambio Heredia "independiente y altanero", y el peruano Pardo y Aliaga habían llegado ser estrellas de primera magnitud en el Nuevo Mundo¹⁹⁹. Estas opiniones de Gutiérrez no significaban que el escritor argentino tuviese inquina a las letras peninsulares; todo lo contrario, pues, entre los modernos, alaba el magisterio de Lista y los trabajos de Eugenio de Ochoa; y entre los antiguos enaltece la figura de D. Joaquín de Mora²⁰⁰, a quien conoció, y cuya personalidad y obra contrapone a la de Villergas. "También aplaude el maestro argentino la tarea erudita de don Aureliano Fernández Guerra y la obra poética de Espronceda y Zorrilla". En su ataque a Villergas, Gutiérrez no olvidó la obra de *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, y a partir de ella le acusa de mezquino y envidioso, sobre todo con respecto a Espronceda y a Zorrilla"²⁰¹.

"A toda esta retahíla contestó el experimentado editor de *Antón Perulero* con habilidad, defendiendo su posición y atacando tanto la obra literaria de Gutiérrez como sus teorías. Las cartas merecen leerse juntas, y echan luz sobre la posición del ilustre argentino. Las de Gutiérrez, dado el asunto de la polémica, ejercieron

¹⁹⁹ Ernesto Morales, ob., cit., pág. 67, cf., S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., págs. 144-145.

²⁰⁰ S. García Castañeda, en "El satírico Villergas..." art., cit., pág. 145, destaca lo interesante de las opiniones de Gutiérrez sobre D. Joaquín de Mora, porque aportan datos sobre la historia de la literatura americana en referencia a su estancia en el Nuevo Mundo, y a las relaciones que mantuvo con escritores americanos. A continuación, en nota a pie de página citada, reseña una detallada bibliografía sobre el tema.

²⁰¹ S. García Castañeda, art., cit., págs. 144-145; Ernesto Morales, *Cartas de un porteño*, ob., cit., págs. 36 y 67.

influencia grande en el futuro de las letras patrias, y aun en la creación de la Academia Argentina de Letras por el poeta Rafael Obligado"²⁰².

Aparte de la polémica sostenida con Gutiérrez, otros percances vinieron a darle nuevas fatigas y preocupación a Villergas. Una de ella fue la intención de fundar un periódico que sustituyera al desaparecido *El Correo Español*, órgano de los "patriotas" españoles en Buenos Aires, aunque, al final, no fue necesario porque éste reapareció²⁰³. El otro problema que tuvo que afrontar fue la necesidad de tener que cerrar el periódico *Antón Perulero*; debido a la grave situación económica por la que atravesaba el país, con la devaluación de la moneda, su publicación perdió clientela e hizo menguar considerablemente las ganancias que le permitían vivir. Villergas cerró el periódico en 31 de agosto de 1876, y se vio obligado a emigrar a otras tierras más afortunadas.

Por de pronto se trasladó a "Montevideo con su familia, desde donde se embarcó en el vapor inglés Aconcagua para emprender un "viajecillo". Costeó la Argentina de norte a sur, traspasó el estrecho de Magallanes, visitó Valparaíso y Santiago, y continuó hasta llegar a Lima"²⁰⁴.

Villergas llegó a Lima desalentado, enfermo y sesentón, y de no ser por la protección y acogida de unos ricos comerciantes españoles, los hermanos Serdió, su estancia en el país peruano hubiese sido muy penosa. Éstos le trasladaron e instalaron en Huacho, pequeño pueblo y humilde puertecillo al norte de Lima, donde el autor disfrutó de un tranquilo reposo. Allí, tuvo Villergas que ejercer como maestro, dando lecciones de matemáticas para poder sobrevivir. Producto de este

²⁰² S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 146.

²⁰³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 117.

²⁰⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 117-118.

trabajo, tan alejado de sus genuinas aficiones sería *Estudios geométricos*²⁰⁵ que publicó más tarde en Madrid²⁰⁶.

"Por aquellos tiempos, probablemente desde su llegada", debió verse con Ricardo Palma con el que mantenía una antigua amistad, desde que ambos hicieran juntos un viaje a Londres en 1864. Parece ser que ambos mantuvieron una cordial relación, aunque por cartas, durante varios años, y cuya trayectoria puede seguirse o reconstruirse a partir de obras y epistolario de Ricardo Palma²⁰⁷.

En Lima, y por las mismas fechas, se encontraba un compatriota de Villergas: Eloy Perillán Buxó²⁰⁸, otro crítico mordaz y trotamundos infatigable, quien, junto con el *Murciélago* Manuel Atanasio Fuentes, figura muy importante del siglo XIX peruano, Palma, Acisclo Villarán y otros tres, participaba activamente en *La Broma*,

²⁰⁵ Imp. de Fortanet, 1878.

²⁰⁶ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 118; S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 146.

²⁰⁷ Ricardo Palma, *Epistolario, II*, Lima, 1949. Cf. S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., págs. 146-147. El artículo de Castañeda que aquí venimos utilizando trata de las relaciones de Villergas con Ricardo Palma, Gutiérrez, y Sarmiento. Si bien las noticias que Castañeda refiere sobre Gutiérrez resultan interesantes y útiles para conocer mejor a Villergas, los datos que ofrece en torno a nuestro autor y Ricardo Palma resultan parcos e imprecisos, y, en conjunto, confusos para el conocimiento de las relaciones entre ambos escritores.

²⁰⁸ S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 147, nota 22: "Eloy Perillán Buxó nació en Valladolid, el 25 de junio de 1848. Permaneció varios años en Hispanoamérica: en Montevideo estableció una cátedra de Literatura (1874). Colaboró en *El Correo Español* de Lima, *La Unión Constitucional* de La Habana, y en *La Ilustración Española y Americana* de Madrid. En esta ciudad fundó otro periódico llamado también *La Broma*. Murió en La Habana el 1º de marzo de 1889. Cf. Narciso Alonso Cortés, *Antología de poetas vallisoletanos modernos*, Valladolid, 1914, págs. 139-149; y Manuel Osorio Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903, pág. 346".

periódico satírico de grande éxito. Según Alonso Cortés, fueron sus redactores quienes invitaron a Villergas para que colaborara en el mencionado periódico, oferta que Villergas rechazó; no sin antes agradecer la invitación y propuesta con una aviesa composición que dirigió a la redacción del periódico²⁰⁹.

Por entonces, y para mayor desventura de nuestro poeta, corrió el rumor de que Villergas se había vuelto loco: la noticia dada por cierto periódico bonaerense cruzó los mares y se difundió en publicaciones peninsulares. El origen de la noticia trata de explicarlo N. Alonso Cortés por "el tono de amarga jovialidad" que emana de la composición que Villergas enviara, en su momento, a los redactores de *La Broma*, para agradecer y a la vez rechazar la oferta como colaborador en aquella revista²¹⁰.

Los periódicos españoles se hicieron eco de la noticia, y entre ellos *La Ilustración*, 1878, por boca de Francisco Bremón, escribieron sobre el particular. "Algo serio ocurría: valiéndose de *El Globo* madrileño, Villergas hizo saber que si bien no había perdido el juicio, su situación en el Perú le resultaba materialmente desesperada"²¹¹. "Aquella carta, -como dice Julio Burell en un artículo sobre nuestro poeta- resucitó a Villergas entre los españoles"²¹². La respuesta no se hizo esperar, y "al instante se organizaron suscripciones en la Península, en Lima, Montevideo, Chile y Cuba. En Buenos Aires se le ofreció incluso un beneficio en el Teatro Colón (17 de febrero de 1878), y la imprenta del *Correo Bonaerense* publicó una *Corona*

²⁰⁹ S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 147; N. Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo...*, ob., cit., págs. 119-120.

²¹⁰ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 119.

²¹¹ S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 148.

²¹² N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 120.

poética, con las firmas de Pastor S. Obligado, Casimiro Prieto, Gervasio Méndez y Eduardo Bustillo²¹³. Esto le permitió repatriarse, zarpando del Callao a mediados de ese mismo año"²¹⁴.

La suscripción no eximió a Villergas de seguir trabajando para mantener a su familia y sufragar los numerosos gastos que le procuraban sus continuos viajes. Volvió pues a La Habana, en donde volvió a editar *Don Circunstancias* el 15 de enero de 1879, en tanto que sus hijas establecían un colegio.

"Por efecto de la paz de Zanjón, el régimen gubernativo había cambiado en Cuba, y en consecuencia la política seguía otros rumbos". Dos partidos políticos se hallaban ahora formados: uno aspiraba al logro de una autonomía semejante a la de Canadá, y el otro, el de la **Unión Constitucional**, "que admitía todas las reformas compatibles con la integridad del territorio, bajo el principio de la asimilación de las provincias americanas a las de la Península". Villergas, por supuesto, se afilió a este último de cuya junta directiva pasó a formar parte²¹⁵.

"La campaña de *Don Circunstancias* -que vivió en esta primera época desde el 15 de enero de 1879 hasta el 25 de diciembre de 1881-, fue de "acendrado patriotismo" en su combate a los partidarios de la autonomía cubana. Pero a otros asuntos, sin embargo, dedicó también parte de sus columnas. Al morir Espartero - apenas aparecido el periódico de Villergas- publicó éste varios interesantes artículos sobre la vida política del general. Notables fueron también los referentes

²¹³ Ernesto Morales, *Cartas de un porteño*, ob., cit., pág. xix. Cf. S. García Castañeda, "El satírico Villergas y ...", art., cit., pág. 148.

²¹⁴ S. García Castañeda, "El satírico Villergas...", art., cit., pág. 148; y nota 26 a pie de página: "Según los diarios limeños *El Comercio* y *La Opinión Nacional*, Villergas fue cariñosamente despedido en mayo de 1878. Agradezco esta noticia, -dice Castañeda-, al profesor Luis Monguió".

²¹⁵ N. Alonso Cortes, ob., cit., pág. 21.

al asunto de los restos de Colón, que tanto había dado que hablar por entonces, motivando un informe de la Real Academia de la Historia. *Don Circunstancias* insertó también algunas de las *tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y una sección de poetas americanos, así como novelas de doña María Pilar de Sinués, que era corresponsal del periódico en Madrid. No olvidó Villergas, por supuesto y como ya había hecho anteriormente, de poner en solfa los versos de los "sinsontes", en los artículos que titulaba "Los de la enramada"²¹⁶.

Tan activamente empeñado en la campañas políticas, y sin olvidarse de vapulear a los malos escritores, Villergas vio considerablemente aumentado el número de sus enemigos, que le hicieron objeto de numerosos ataques. Así es que Salvador M^a. Granés, cuando en 1879 publicó su conocido libro de semblanzas *Calabazas y Cabezas*, dijo de él lo siguiente:

VILLERGAS (D. JUAN MARTÍNEZ)

Cuando a su seno el Creador le llame
podrá decir Villergas con razón:
Si es verdad que hablé mal de todo el mundo,
todo el mundo, Señor,
como chupa de dómine me puso.
¡Bien merezco perdón!²¹⁷.

Es por estas fechas también que Villergas se vio atacado por un personaje desconocido, D. Emilio B***, español oficial de la Armada. Villergas le escribió pidiendo una explicación en tono firme, pero ya un tanto patético. *Don Circunstancias* combatió a los partidarios de la autonomía de Cuba, y esta contienda

²¹⁶ N. Alonso Cortés, b., cit., pág. 123.

²¹⁷ Salvador M. Granés, *Calabazas y Cabezas*, Madrid, M. Romero, impresor, 1879, pág. 202.

con el marino español tuvo origen en una aparente diferencia de opiniones respecto al futuro de la isla²¹⁸.

A fines de 1881 puso término Villergas a la publicación de *Don Circunstancias*, para trasladarse a España. Pero como era costumbre en él, su estancia en suelo patrio duró poco y en septiembre de 1883, nos lo encontramos de nuevo en La Habana, preparando la 2ª época de *Don Circunstancias*, que esta vez duró desde el 7 de octubre de 1883 hasta el 28 de diciembre de 1884, con parecido aspecto y finalidad; y desde donde prosigue la defensa de los intereses del partido de La Unión constitucional²¹⁹.

Fue en 1885 cuando el Casino Español de la Habana decidió costear una edición de *Poesías Escogidas*²²⁰ de Villergas. En junio del mismo año decidió el poeta regresar a España, pero no por última vez. "Para él, como para los indios que van y vienen a un quítame esas pajas, era este un viaje sencillo y sin importancia"²²¹.

Emprendió el último viaje a La Habana en diciembre de 1887. Las cosas en la capital cubana habían cambiado mucho. El partido de La Unión Constitucional al que Villergas pertenecía atravesaba una grave crisis. Villergas dedicó sus esfuerzos a restablecer la división que había entre sus componentes desde las columnas de *Don Circunstancias*, durante algunos meses de 1888.

²¹⁸ N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 124-125.

²¹⁹ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 126.

²²⁰ Dos tomos, ob., cit., anteriormente. En ella Villergas hace una recopilación de las poesías contenidas en anteriores ediciones de sus libros de poesías satíricas, con notables omisiones y cambios en las sátiras personales.

²²¹ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 126.

Pero "apoyada la disidencia por personas de alguna importancia, y teniendo por órgano un periódico del crédito y la circulación de *El Diario de la Marina*, gran peligro corrió el partido nacional de verse completamente destrozado. Para evitar esto decidió la junta directiva crear un periódico de grandes dimensiones que defendiese la disciplina y pulverizase las inexactitudes propaladas por los disidentes, y dio la dirección a Villergas.

Villergas, que tuvo que suspender la publicación de su semanario para tomar la dirección del periódico *La Unión Constitucional*, escribió, a pesar de su avanzada edad, artículo diario, empleando todos los tonos de la polémica belicosa, el serio, el sentimental, el epigramático, el de la rechifla, el del ridículo, bien persuadido de que la causa española quedaba muy comprometida en Cuba si la insubordinación se apoderaba del principal de los elementos que allí la sostenían"²²².

En las elecciones a ayuntamientos, el partido conservador, al que Villergas pertenecía, obtuvo el triunfo, pero Villergas decidió abandonar la política y regresar a España. Su vuelta a la patria en julio de 1889 sería definitiva²²³. "Ya era hora de que descansara Villergas: tenía setenta y tres años". El lugar elegido para su retiro fue Zamora, ciudad donde, después de una larga y penosa enfermedad, le sobrevino la muerte el 8 de mayo de 1894²²⁴.

²²² N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 127.

²²³ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 128.

²²⁴ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 128. Así consta en la Partida de Defunción de Juan Martínez Villergas: Registro Civil de Zamora, Libro de defunciones, 1894, N° de Acta 210, Folio 287.

2. VILLERGAS Y SU TIEMPO

Introducción

El tiempo en el que transcurre la dilatada existencia de Juan Martínez Villergas, 1817-1894, se circunscribe, en sentido literal, al acontecer histórico que media entre la primera restauración absolutista de Fernando VII, 1814, y los años que preceden a la crisis colonial de 1898.

En términos de realidad política, el extenso periodo de historia que abarcan los años de vida de nuestro poeta presenta una trayectoria de innegable y extraordinaria complejidad, difícil de abordar al profano en historiografía del siglo XIX español. En medio de él están los reinados de Fernando VII y de su hija, Isabel II, el de Amadeo de Saboya; la 1ª República española, y, la Restauración de la dinastía borbónica con Alfonso XII. A su vez, asistimos a un cambio de régimen, una guerra civil y amagos de otras, numerosos pronunciamientos, seis ordenamientos constitucionales, un gran trasvase de propiedad e importantes innovaciones administrativas, y a la patética crisis colonial de 1898, amén de otros muchos acontecimientos de carácter político social de decisiva importancia en la época, a los que necesariamente nos habremos de referir en líneas siguientes.

Desde esta conflictiva perspectiva, si no queremos perdernos en la dispersión y heterogeneidad de los agitados acontecimientos que se sucedieron en esta larga etapa de la vida nacional española, tendremos que ceñirnos rigurosamente sólo a aquellos hechos que de forma decisiva tuvieron resonancia en la vida y obra de nuestro autor. Ello implica, a su vez, que el acceso a determinados acontecimientos histórico políticos de la época deben ser contemplados desde el punto de vista con el que Villergas los juzgó. La visión de los mismos será, en consecuencia, parcial

en cuanto a su número e inteligibilidad, pero creemos que sólo desde la perspectiva del autor se puede abordar con fidelidad y rigor el tiempo de historia que le pertenece, y al que se circunscriben, en definitiva, las vicisitudes de su existencia.

2.1. Etapas o fases características en el "tiempo de historia" de Villergas: 1834-1851, 1851-1889.

Hecho este breve preámbulo, dentro del largo periodo que abarcan los años de vida de nuestro poeta, podemos distinguir dos etapas, de extensión desigual, y cada una de las cuales con una fisonomía peculiar: 1834-1851, 1851-1889.

La conveniencia de delimitar en estas dos grandes etapas el tiempo de historia de Villergas no es arbitraria, sino que responde a caracteres bien significativos. Cada una de las etapas aquí propuestas se acoge a dos criterios, que a nuestro juicio son fundamentales. El primero de ellos es consecuente con la permanencia estable en Madrid (1834-1851), y con las ausencias intermitentes de España (1851-1889) de nuestro poeta. En cada una de ellas, Villergas, vive distintos ambientes y tiene que enfrentarse a distintos problemas; lo cual, y no sin razón, otorgan a cada una características propias. En segundo término, el criterio que nos ha inducido a agrupar en torno a estas fechas la periodización establecida, es la evolución de sus convicciones ideológicas que se advierte en cada una de las etapas citadas. En relación a este último punto, podemos anticipar que en la primera de las etapas esbozadas tiene lugar el descubrimiento de su vocación por la política, y el afianzamiento de su pensamiento ideológico; es, por ello mismo, la más representativa de la participación activa de Villergas en los sucesos o acontecimientos de la vida política española. La segunda etapa, se caracteriza por cierto desencanto de la lucha entre los partidos políticos; y, por el paulatino

desinterés, distanciamiento de los asuntos y cuestiones de la política interna nacional, así como una acusada restricción de su participación en la misma, que había caracterizado la etapa anterior.

Inútil será advertir que entre los criterios, que hemos señalado para establecer la subperiodización que nos proponemos describir, existe un "maridaje" o "armonía" de causas y efectos. Ello significa, lo repetimos una vez más, que la bipartición desigual que se sigue en "Villergas y su tiempo" no es gratuita ni fortuita, sino que se configura y se vislumbra a partir de la serie de acontecimientos personales que en el transcurso de su existencia vive nuestro poeta, desde la perspectiva de su personal postura o pensamiento ideológico, y de las permanencias, y, o ausencias que del suelo patrio se detectan en su biografía.

Concluida esta advertencia, pasamos o procederemos, a continuación, a describir los elementos integrantes y necesarios que nos permitirán reconstruir cada una de las etapas propuestas en estas páginas, y que configuran en definitiva el apartado que estamos analizando: "Villergas y su tiempo".

2.1.1. La pasión de una vocación política: 1834-1851.

En términos de vivencias personales, 1834 es el año en el que Villergas a la edad de 17 años se instala en Madrid, tras abandonar las soledades de Gomeznarro (Valladolid), su pueblo natal. En términos de realidad política, concurre en este año un hecho de crucial importancia: la promulgación del Estatuto Real (10 de abril de 1834). Fórmula de sistema político con que el Antiguo Régimen, representado por M^a. Cristina, a la muerte de su esposo, pretendía satisfacer las aspiraciones de los

liberales, "única fuerza social capaz [entonces] de mantener los derechos [dinásticos] de Isabel al trono"²²⁵.

La importancia de este hecho estriba en que la implantación del Estatuto Real, en los condicionamientos y presupuestos con los que fue concebido, impulsó la aparición de un verdadero sistema de partidos que, con el paso del tiempo²²⁶, se configurarían en su "especificidad diferenciada". Pues, como dice Casimiro Martí:

No cabe duda que Martínez de la Rosa (1787-1862), al propugnar el Estatuto Real como marco legal de la vida política, se propuso tender un puente a los seguidores de Don Carlos. El Estatuto Real representó un esfuerzo para atraer a los que rechazaban la Constitución de Cádiz, sin desatender por ello las exigencias de los liberales. Sin embargo, pronto se comprobó que el carlismo no se conformaba con una solución negociada, sino que se mantenía en su postura maximalista. De rechazo, las posturas liberales tendieron a exacerbarse y a definirse en sus rasgos diferenciales²²⁷.

En esta fortuita o casual concurrencia de hechos, situamos, nosotros, el umbral en el cual Villergas descubrirá sus inclinaciones políticas. Su pensamiento

²²⁵ Miguel Artola, *Historia de España, 5. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 63.

²²⁶ "En el periodo que transcurre entre 1834 y 1874, del Estatuto Real al final de la Primera República, tiene lugar un proceso que presenta cierta unidad de conjunto. Las tendencias liberales, que habían gozado con anterioridad de unas breves etapas de existencia amenazada por múltiples factores contrarios, se consolidan en el poder, se configuran en su especificidad diferenciada (moderados, progresistas demócratas, republicanos) y experimentan casi todas ellas un recambio generacional de los personajes más representativos". Cf. Casimiro Martí y Martí: "Afianzamiento y despliegue del sistema liberal", en *Historia de España, T. VIII: Revolución Burguesa, Oligarquía y Constitucionalismo (1834-1923)*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1981, pág. 171.

²²⁷ Casimiro Martí y Martí: "Afianzamiento y despliegue del sistema liberal", en *Historia de España, T. VIII*, ob., cit., pág. 176.

ideológico, "demócrata por herencia"²²⁸, habría de disentir, muy pronto y forzosamente, con un sistema político que "se caracterizaba por una serie de elementos de un extremado moderantismo"²²⁹.

Las primeras manifestaciones de Villergas en las que se evidencia su disentimiento con el sistema político, que se inaugura a partir de la promulgación del Estatuto Real, datan de 1837, y, constituyen una declaración irrevocable de su temprana inclinación política hacia la forma de gobierno republicana. La concreción de este hecho nos la refiere, de propia mano, Villergas, en su narración sobre el nacimiento del "*Partido Republicano en España*"²³⁰ y de las personas que a su formación concurren. He aquí sus palabras:

No había terminado el año de 1837 cuando vio la luz en Valencia un periódico francamente republicano, cuyo nombre siento no recordar [...], pero su principal redactor llevaba los apellidos de Ample y Fuster, y si aquel órgano de la nueva opinión alcanzó poco éxito, merced a la incredulidad de la mayoría de los progresistas con respecto a los sucesos de la entrada de Don Carlos en Madrid, no faltó gente que en todo el país lo leyera con avidez aceptando sus doctrinas.

El que estas líneas escribe fue de los primeros en adherirse a la opinión que inconscientemente había profesado siempre, aunque sin acertar antes a expresarla, teniendo el gusto de hallar luego muchos jóvenes milicianos que pensasen como él, y

²²⁸ "Sus padres habían sufrido persecución en aras de la libertad", Cf. en Narciso Alonso Cortés, ob. cit., pág. 22.

²²⁹ Miguel Artola, *Historia de España, 5. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 64.

²³⁰ La historia del "Partido Republicano en España" que Villergas escribió en 26 artículos, con este mismo título, fue publicada en 1886 en el periódico de Zamora *El Brazo de Viriato*. La narración de los acontecimientos, que del partido nos ofrece, comienza en el año de 1840 (fecha en la que Villergas sitúa su nacimiento) y termina en 1851, cuando Villergas decide salir de España para instalarse en París, por causas que ya hemos descrito en la redacción de su biografía.

con quienes contribuyó a formar una asociación propagandística que, además de celebrar sus sesiones correspondientes, acabó, ya que no contase con recursos para mayor empresa, redactando un semanario manuscrito que se titulaba "*El Hijo del Pueblo*" y que se leía en el Café Nuevo de Madrid todos los domingos²³¹.

La historia de los acontecimientos políticos que tienen lugar en España a partir de 1834, fue vivida por Villergas bajo el exclusivo y particular dictamen de sus inclinaciones políticas. Su ideal revolucionario, auténtico desde el primer momento en que se le reveló, se mantuvo irrevocable hasta el final de sus días. Y, en consonancia con su postura ideológica, Villergas se dedicó con inusitada vehemencia a hacer la vida imposible tanto al "moderantismo secular" como a aquellos sectores o facciones del partido progresista que aceptaban o estaban de acuerdo con la monarquía constitucional, como forma de gobierno.

La particular actividad política de Villergas, desplegada durante estos años, consistió, en definitiva, en una contienda abierta contra el "real" acontecer histórico del siglo XIX en España. O lo que es lo mismo, en una defensa a ultranza de la forma de gobierno republicana, que no estaba dispuesta a aceptar ninguna transacción con la monarquía. Transacción a la que, por otra parte, en los treinta y siete años que sumaron la regencia de María Cristina y los reinados de Isabel II y de Amadeo, se vio sometido, consciente o inconscientemente, el partido progresista que, en opinión de Villergas, no acertaba a ver la incompatibilidad en "asociar los principios democráticos a la institución del trono"²³².

²³¹ Cf. Juan Martínez Villergas en "El partido Republicano en España", XI, *El Brazo de Viriato*, 5 de agosto de 1886, N° 26.

²³² En estos términos caracteriza Villergas la ideología de algunos progresistas que, en 1850, se dieron cita en el Teatro Variedades para formar la Junta Directiva del partido democrático; reunión, que por otra parte, califica de "mera fusión de elementos avanzados", más que de verdadera

El vehículo del que Villergas se sirvió para hacer explícitos sus ideales políticos fue la sátira. Tal como ya lo hemos consignado en la narración de su biografía, su primera sátira política, que data de 1840, y que le valió sufrir proceso, consistió en unas "hojas sueltas destinadas a combatir las transacciones del gobierno provisional, "aborto del pronunciamiento de septiembre de 1840"²³³.

A partir de esta fecha, 1840, los escritos de Villergas pueden considerarse, sin riesgo de equivocarnos, como un voto de censura exacerbado a todas las arbitrariedades que protagonizan los hombres que se sitúan en el poder, ya pertenezcan al partido moderado como al progresista. Villergas no concede tregua alguna a ninguno de los aventajados políticos, que de un modo u otro tienen acceso al poder y transigen con una monarquía constitucional.

La sátira política, tanto en verso como en prosa, fue, en realidad, el portavoz de su ideario republicano, y se reveló como una pasional vocación. Vocacional y profesionalmente, su dedicación a la sátira política iba a producirle, apenas iniciada su entrada en la vida literaria, graves disgustos. Así acontece con la publicación, en 1843, de sus famosos "Baile de las Brujas" y "Baile de Piñata".

"De verdadero escándalo y digno epitafio de aquella dominación de los ayacuchos"²³⁴, califica Vicente Barrantes, *El Baile de las Brujas*, poema difícil de

representación de la comunión o gremio republicano. Ver: "El Partido republicano en España I", *El Brazo de Viriato*, Nº 16, 27 de mayo de 1886.

²³³ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 58; N. Alonso Cortés, *Bosquejo biográfico* ..., ob., cit., pág. 25.

²³⁴ "Dieron los moderados esa denominación a Espartero y demás militares que habían combatido la insurrección del Nuevo Mundo, por alusión al pueblo de Ayacucho, donde los rebeldes ganaron la batalla que aseguró su independencia, mote que produjo su efecto, por más que se aplicase a hombres entre los cuales había muchos que nunca estuvieron en América, y constase, además, que el mismo Espartero se hallaba en Europa cuando tuvo lugar la referida batalla". Cf. Juan Martínez

analizar en el que tan pronto se vapulea a los hombres que protagonizaron la revolución de septiembre de 1840, como pone en solfa a aquellos que precipitaron su caída en 1843²³⁵. "Hombres honrados y patriotas -sigue diciendo Barrantes- pero inhábiles para el gobierno" eran aquellos que, de 1840 a 1843, "bajo las alas de popularidad inverosímil de Espartero, que había tenido la fortuna de terminar la guerra civil en los campos de Vergara, no acertaron a constituir un gobierno medianamente popular en aquella época en que la forzada emigración de la Reina regente puso en sus manos un poder absoluto"²³⁶.

El Baile de las Brujas, escrito en los revueltos días que precedieron a la caída de Espartero, constituye una violentísima sátira contra los "santones"²³⁷ del progresismo (los antiguos "doceañistas" y "ayacuchos"), a los que Villergas, con una mordacidad desaforada, acusa de falseadores, enmascaradores de los principios liberales. La repulsa y censura de la doblez y de las veleidades a las que, según Villergas, habían llegado *los hombres de septiembre* (los que obligaron a la reina Cristina a renunciar a la regencia y expatriarse) le hacen decir lo siguiente:

La soberanía reside en la nación", dicen con énfasis algunos pueblos, y la soberanía reside en media docena de tiranos que han tenido la habilidad de embaucar a los crédulos esclavos. No en el nombre del gobierno debe consistir la emancipación de la humanidad: para mí, es menos temible la tiranía de un sultán que la de muchos

Villergas, "El Partido Republicano en España XVII", en *El Brazo de Viriato*, N° 33, 23 de septiembre de 1886.

²³⁵ Vicente Barrantes, "Las obras de Villergas", *La España Moderna, Revista de España*, LXVII, julio, 1894, Madrid, págs. 17-19.

²³⁶ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 17.

²³⁷ Según Villergas: "Nombre con que comenzaron por aquel tiempo a ser designados los progresistas refractarios a todo progreso real y positivo". Cf. Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España" XIV, en *El Brazo de Viriato*, N° 30, 2 de septiembre de 1886.

bajáes. Toda la cautela de un pueblo que rompe sus cadenas está en sustituir al despotismo en otra cosa que no sea despotismo. Para variar de nombres y no la esencia de las cosas sólo la ambición o la insensatez pueden promover las revoluciones.

Pero la invención más peregrina del hombre es esa imposible amalgama de contrarios y heterogéneos elementos; esa mixta algarabía, ese extravagante popurrí constitucional que llaman gobierno representativo. Los que temieron las crueldades del absolutismo y temblaron ante la imagen de la anarquía, idearon un *justo medio* que conteniendo las demasías del pueblo impidiese las del poder real, problema de imposible resolución. [...]. En efecto, no hay cosa más atrevida que el haber imaginado la nivelación de dos fuerzas rivales, eternamente incompatibles que son el trono y el pueblo²³⁸.

Según Barrantes, "con razón los santones del progresismo jamás le perdonaron aquella obra demoledora, [...], en cuyo prólogo no es fácil distinguir lo que es patriotismo del poeta de lo que es ceguera e imprevisión política". Pues, "ni bastante joven, ni por ende bastante inexperto", era ya Villergas para desconocer o ignorar que el alzamiento contrarrevolucionario iniciado el 7 de octubre de 1841²³⁹, al mando de Montes de Oca, Leopoldo O'Donnell, Diego de León, D. Manuel de la Concha, "humanamente podía conducir a la libertad que él entendía y proclamaba, teniendo por principal objetivo la restauración de la ex-regente Cristina, alma de los moderados"²⁴⁰.

²³⁸ Juan Martínez Villergas, *El baile de las Brujas. Poema fantástico-político dividido en contrandanzas*. Madrid, 1843, Prólogo, págs. IX-X.

²³⁹ De esta conspiración e insurrección contra Espartero llevado a cabo, apenas transcurrido un año desde que María Cristina había abandonado España, da cuenta Villergas en sus artículos sobre "El Partido Republicano en España XVI", en *El Brazo de Viriato*, N.º. 32, 16 de septiembre de 1886.

²⁴⁰ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 17.

El descrédito de los gobernantes progresistas, la desilusión de las esperanzas en ellos depositadas debieron impulsar a Villergas a escribir esta "obra demoledora", que le granjeó la antipatía de aquellos hasta el final de sus días. No obstante, el levantisco proceder de Villergas en aquel folleto no está exento de ciertas circunstancias que atenúan el fruto y los efectos de aquella sonada diatriba, así lo da a entender, Vicente Barrantes, cuando dice:

Nosotros, sin embargo, vislumbramos todavía en el autor de aquel prólogo cierta virginidad y candidez, aunque parezca inverosímil en hombre curtido ya en la lucha periodística, y más conocido en los clubs y en las conspiraciones que en los círculos literarios. Candidez juvenil parecía en efecto, o por lo menos ahora lo parece, "tender una mirada de indignación y de desprecio a las diferentes formas de gobierno que desgraciadamente conoce el ilustrado siglo XIX"²⁴¹. [...] Aun no siendo de las últimas que salen de sus manos maltratada la forma de gobierno republicana, contra la constitucional asesta sus más furibundos golpes, como si en vez de un hombre político militante fuera un filósofo resignado a vivir toda su vida en las puras esferas de la abstracción ideológica²⁴².

Veamos, para terminar con esta obra, la réplica vejatoria que contra la monarquía constitucional lanza Villergas:

La monarquía constitucional tiene todos los resabios del absolutismo, y participa a la vez de todos los vicios de la anarquía popular. [...]. Concibo la firmeza del gobierno absoluto a costa del sufrimiento de los súbditos; concibo la energía de un gobierno republicano, sin disculparle de sus abusos y extravíos; pero concibo igualmente sin la firmeza del absolutismo ni la energía de la república, todos los

²⁴¹ Juan Martínez Villergas, *El Baile de las brujas*, ob., cit., págs. VII-VIII.

²⁴² V. Barrantes, "Las obras de...", art., cit., págs. 17-18.

abusos, todos los extravíos y todas las arbitrariedades juntas en la monarquía constitucional²⁴³.

El Baile de Piñata, escrito, probablemente, para desagraviar a los progresistas del "otro" Baile, cuando el mal ya no tenía remedio, está dedicado "A la inmortal y siempre fuerte Barcelona". Víctima de crudas represiones por las manifestaciones populares, que en favor de la constitución de una Junta Central en Madrid, se produjeron en la capital catalana a partir del 13 de agosto de 1843. La "animosa resistencia" ante las fuertes represiones que sufrieron los barceloneses a causa del movimiento juntista²⁴⁴, que tomó en la capital catalana el carácter de verdadera sublevación el dos de septiembre para finalizar el 20 de noviembre, fueron, según Villergas, los motivos que inspiraron este "Baile"²⁴⁵.

²⁴³ Martínez Villergas, *El Baile de las Brujas*, ob., cit., pág. XI.

²⁴⁴ Durante la regencia de María Cristina y el reinado de Isabel II los movimientos juntistas "constituyeron la más grave amenaza para la autoridad de la Corona. Poner fin a la acción de un poder revolucionario que, surgido de acuerdo con el modelo de las juntas de 1808, trata de crear una autoridad central electiva -junta central-, determinó el acceso al poder de los personajes más representativos del partido progresista: Mendizábal, en 1835; Calatrava, en 1836; Espartero, en 1840 y 1854", Cf. Miguel Artola, "La burguesía revolucionaria", ob., cit., pág. 136. Durante la regencia de Espartero los movimientos juntistas tuvieron su impronta en el alzamiento popular de Barcelona en noviembre de 1842, "el bombardeo de la ciudad, y la subsiguiente represión (multa de 12 millones a la ciudad, fusilamientos), dejaron en Barcelona una estela de dolor y alimentaron los sentimientos hostiles al gobierno central". (Trías, Juan J. y Antonio Elorza, *Federalismo y reforma social en España (1840-1870)*, Madrid, 1975, págs. 187, 179, 217), Cf. en Casimiro Martí, ob., cit., pág. 234. La orientación, cada día más moderada, del gabinete López, a partir de su reposición en julio de 1843, acabó provocando el levantamiento juntista de que venimos hablando. Para más detalles históricos sobre el tema ver: Miguel Artola, ob., cit., págs. 140-150.

²⁴⁵ Ver: "El Partido Republicano en España XIX", en *El Brazo de Viriato*, N.º. 35, 7 de octubre de 1886.

Los que, ahora, salen a la pública vergüenza son los moderados del llamado "Ministerio López" (V 43 y VII 43). En esta breve proclama, Villergas, denuncia los extravíos y lamentables sucesos que tuvo que soportar España entera, bajo el mandato y égida de Don Joaquín María López, y de los hombres que le secundaban. Los hechos, que en este baile se refieren, aluden al movimiento anti-esparterista²⁴⁶ que, a principios de 1843, movilizó a todas las fuerzas políticas del país²⁴⁷. Periódicos de diversas tendencias²⁴⁸ (con excepción de *El Huracán*, a cuya redacción pertenecía Villergas, y que se declaró contrario a la coalición), moderados, progresistas, republicanos, se pusieron frente al Duque de la Victoria.

²⁴⁶ En *El Brazo de Viriato*, N° 33, 23 de septiembre de 1886, Villergas refiere el hecho con estas palabras: "Aquel hombre, a quien todo el mundo respetaba en 1840, vino a ser blanco de las más envenenadas sátiras que pudieron dispararle todos los partidos, sin excluir el progresista (...).

(...) en cuanto a los redactores de *El Huracán*, entre los cuales tuve la honra de contarme, por más que antes hubiésemos combatido rudamente al general Espartero, dimos tregua a nuestra oposición antes de que se iniciara el aciago pronunciamiento de dicho año (...), motivo por el cual sufrimos insultos groseros, como el de suponernos vendidos al oro de los "ayacuchos".

²⁴⁷ "La oposición política fue acompañada de levantamientos armados en las provincias, que siendo originariamente progresistas, brindaron a los moderados de la "Orden militar española" (O'Donnell junto con Narváez y otros militares que conspiraban en París después de la derrota del movimiento de septiembre-octubre de 1841) la oportunidad de incorporarse a un movimiento cuya orientación modificarían por completo. La revuelta se inició el 24 de mayo en Málaga, y terminó el 22-23 de julio, cuando la victoria obtenida en Torrejón de Ardoz por Narváez, determinó la desertión de los defensores de Madrid, y puso a la reina Isabel en manos de los sublevados", Cf. Miguel Artola, "La burguesía revolucionaria, ob., cit., pág. 147.

²⁴⁸ Entre ellos, "*El Herald*o, órgano del partido moderado y del cual era director D. Luis José Sartorius; *El Eco del Comercio*, representante de una parte del progresista e inspirado por D. Joaquín María López; los republicanos *El Peninsular* y *La Guindilla*, de García Uzal y Wenceslao Ayguals, respectivamente; *El Corresponsal* y *La Posdata*, moderados; *El Católico*, carlista". Cf. N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 41.

"Todo hizo ver desde luego que los progresistas y republicanos que se pronunciaron en 1843 -dice Villergas- eran inconscientes instrumentos de la más antinacional y perniciosa de las reacciones"; cuyas consecuencias inmediatas fueron:

Oprimir a los liberales de Cataluña, poner al ejército en manos de los semiabsolutistas, declarar traidor al general Espartero, privándole de todos los honores y títulos, y finalmente hacer declarar a Isabel II mayor de edad, cuando sólo contaba trece años²⁴⁹.

En diez bailes estructura Villergas el contenido de su obra. Y de "comunidad liberticida" califica a todos aquellos políticos y militares, "hidrófobos danzantes"²⁵⁰, que encabezaron o promovieron la oposición política que tenía como objetivo derribar a Espartero del poder. Allí se dan cita varios nombres (D. Joaquín María López, Prim, Narváez, Serrano, Olózaga, O'Donnell, Aspiroz, Salamanca, Ventura de la Vega...) a los que Villergas, con la denominación de serviles, cristinos, facciosos, absolutistas, realistas, carlistas, identifica con los "traidores moderados":

Ya la nación agoniza;
la libertad va espirando;
ya pesa sobre los pueblos
el hierro de los tiranos.

Proscriptos son los patriotas,
y dan empleos y mandos
a los inicuos facciosos
que defendieron a Carlos.

²⁴⁹ Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España XVIII", en *El Brazo de Viriato*, N° 34, 30 de septiembre de 1886.

²⁵⁰ Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España XIX", en *El Brazo de Viriato*, N° 35, 7 de octubre de 1886.

Ya las armas de la patria
deponen los milicianos,
y los realistas recobran
el uniforme y el palo.

Ya empuña el cetro terrible
la hija del rey Fernando,
para demostrar al mundo
que su papá no era malo.

Ya volvieron al poder
los traidores moderados,
y la inquisición asoma,
y amedrentan los cadalsos²⁵¹.

Aun cuando el moderantismo vigente, en esta primera etapa de su vida (salvo la contada excepción de la Regencia de Espartero, 1840-43), no le permitía excesivos desahogos personales en la defensa de sus ideales revolucionarios, bajo pena de sufrir deportación a las islas Filipinas y Marianas, Villergas no se dejó intimidar por las fuertes medidas represivas de las autoridades gubernamentales, y contra ellas escribió abundantes libelos.

Baste recordar, en este sentido, *Los Políticos en camisa*²⁵², 1845-47, en colaboración con Antonio Ribot y Fontseré, obra de la que hemos dado noticia en la redacción de la biografía de Villergas. Era este libro una obra representativa de

²⁵¹ Juan Martínez Villergas, *El Baile de Piñata*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, págs. 57-58.

²⁵² Imp. de El Siglo, Madrid, 1845-47. Cuatro tomos, el IV escrito en totalidad por A. Ribot y Fontseré.

la animadversión política que Villergas y Ribot sentían hacia los miembros y altos funcionarios del gobierno provisional que sucedió a la regencia de Espartero²⁵³.

Con igual directriz y propósitos, Villergas, redactor único, funda en 1847 el periódico *El Tío Camorra, Periódico político y de trueno*²⁵⁴; según él, el "único representante que por dichos años tuvo en la prensa la comunión republicana". Pues en él, Villergas, fundamentalmente, se dedica a lanzar, a diestro y siniestro, duros y temerarios varapalos contra Narváez y los hombres de su gabinete de gobierno. Ya lo hemos dicho anteriormente, con sobradas razones el contenido del periódico justifica el sobrenombre que acompaña al título. Sus números, llamados "**Palizas**", de igual modo, están en consonancia con el título emblemático que lleva el periódico y con el propósito que le guía. El vapuleo, los chismes son la constante en todos los apartados que incluye.

Conocida la popular laboriosidad de Villergas en aquellos años, podría esperarse que *El Tío Camorra*, "único representante que por dichos años tuvo en la prensa la comunión republicana"²⁵⁵, incluyera en sus números el contenido programático del grupo republicano, al que tenía el honor de pertenecer. No sucede así. Aunque el periódico expresa repetidas veces sus propósitos de combatir al gobierno en el "terreno de las doctrinas" para defender los "principios democráticos", no aparece un proyecto concreto de partido. Los motivos de este hecho, se explican por la situación política que reinaba entonces, al mando del

²⁵³ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., págs. 24-25.

²⁵⁴ El primer número sale el 1º de septiembre de 1847, el último a finales de julio de 1848.

²⁵⁵ Cf. Juan Martínez Villergas, *El Brazo de Viriato*, "El partido republicano en España", N° 37, 21 de octubre de 1886, pág. 1.

gobierno moderado, y que reprimía con dureza²⁵⁶ todas las manifestaciones contrarias a sus modos de llevar las riendas del país. Con todo y a pesar de esta situación, Villergas no se abstuvo de poner en solfa todas las arbitrariedades e injusticias, que tanto en política interna como externa, llevaban a cabo los hombres que ostentaban el poder, actuaciones, que por la gran distancia del tiempo que nos separa, nos es muy difícil de descifrar. Veamos cómo da cuenta Villergas de la situación nacional en aquel tiempo:

Dos meses y medio llevamos de continua ansiedad y zozobra, de crisis monetaria y política, de sentencias gubernamentales sin previa formación de causa, de encarcelamientos, destierros y deportaciones en masa, de persecuciones sin fin interpoladas de vez en cuando con ejecuciones de muerte, de alianza moderado-carlista y de anatema contra los liberales, de suspensión de pagas en todas las clases dependientes del tesoro público, salvo las en que se halla apoyado el gobierno, de paralización en el comercio, de aniquilamiento en la industria, y en fin, para decirlo de una vez, de verdadero infierno interior y de complicaciones espantosas en la política internacional, y todavía no se ven señales de que cese el estado de cosas; todavía, en vez de aclarar, se oscurece más y más cada día ese nebuloso horizonte que por todas partes nos cerca²⁵⁷.

Es por ello que los postulados de su partido aparecen, siempre, expuestos de un modo fragmentario y desmañado, y pueden, como mucho, adivinarse en las críticas que de las actuaciones concretas del gobierno, sobre cualquier asunto, hace

²⁵⁶ La represión del gobierno en aquella época era algo corriente. Villergas da noticias de ello en todos los números. A los procesos de directores y editores de periódicos; a deportaciones, y fusilamientos etc., dedica un apartado diario. Valga como ejemplo ilustrativo de lo que decimos. esta información: "Nuestro antiguo editor responsable D. Francisco Sales Fuentes se halla preso desde el día 23 del pasado, en que fue a engrosar el número de las víctimas políticas". Cf. *El Tío Camorra*, N° 8, 10 de junio de 1848.

²⁵⁷ *El Tío Camorra*, N° 8, 10 de junio de 1848.

Villergas. Fue, pues, de una manera velada, para evitar los rigores de la censura gubernativa, cómo Villergas pudo expresar sus ideas políticas.

Así sucede cuando, en junio de 1848 en Francia, es leído en la Asamblea Nacional el proyecto de Constitución de la República²⁵⁸, Villergas dedica varios números de su periódico²⁵⁹ a comentar cada uno de los capítulos que contiene. El autor se extiende en abundantes elogios sobre el contenido y modo de redacción de este proyecto constitucional. Con lo que de una forma "bien directa", da a entender cuál es la directriz que guía a la comunión política a la que, nuestro autor, pertenece. Es decir, en estos comentarios vislumbramos, nosotros, o entendemos cuál es el programa político del partido republicano español en aquellas fechas. Éstas son sus palabras:

Nosotros, en el examen que de dicho proyecto hacemos en nuestra parte de fondo, demostramos demasiado lo altamente progresivo, popular y humano que da a todos la educación como medio de perfección y de adelantamiento, el sufragio universal y el derecho al trabajo como signo de soberanía y de independencia individual y que deja abolida la pena de muerte y la esclavitud como muestra de apreciación de la dignidad y los destinos del hombre²⁶⁰.

Fueron también los levantamientos obreros, ocurridos en Francia en mayo y junio de 1848, los que dieron ocasión a Villergas a expresar sus opiniones acerca de las ideas socialistas que movilizaron a los trabajadores contra el gobierno galo. En este punto Villergas muestra su desacuerdo con las reivindicaciones proletarias. De "pretensiones exageradas" califica Villergas las demandas que exigieron las

²⁵⁸ Recordemos que la proclamación de la República en Francia fue el 24 de febrero de 1848.

²⁵⁹ *El Tío Camorra*: N° 18, 27 de junio, N° 19, 28 de junio de 1848.

²⁶⁰ *El Tío Camorra*, N° 19, 28 de junio de 1848.

"turbas" "de hombres extraviados, por las perniciosas teorías del socialismo extravagante"²⁶¹, que se sublevaron en aquellos días. Invocando la defensa del principio de la propiedad y de los derechos de la familia, Villergas califica de altamente peligrosa la revolución socialista y comunista que tiene su más directa inspiración en Cabet y Proudhon, figuras, entre otras, "las más exaltadas del partido republicano y aun algunos del socialista"²⁶². Bajo este criterio, se apresta a comentar los sucesos ocurridos el 23 y 24 de junio en París, con estas palabras:

La revolución del 15 de mayo, esto es la revolución socialista, se apresta de nuevo a empeñar una lucha a muerte con los republicanos, que aparte de la libertad, tienen que defender también la propiedad y la familia. Los días 23 y 24 han sido una continua batalla en las calles de la capital de Francia. [...]. Este acontecimiento, que realmente nos contrista, porque sólo lo ha podido producir el extravío de unas masas a las que se les ha prometido más de lo que se le debía de dar, no tendrá sin embargo los fatales resultados que algunos se prometen. [...]. Así, pues, los móviles de la jornada del 24, han sido el socialismo, que se veía rechazado de la nueva constitución [...]²⁶³.

Con estas declaraciones del autor acerca del movimiento obrero de 1848, abandonamos la etapa de *El Tío Camorra*, para recordar lo que escritores coetáneos pensaban y decían de Villergas a partir de estas fechas.

Su extremo y obstinado sarcasmo en vilipendiar los defectos personales de sus víctimas fue reprobado, en algunas ocasiones, por escritores contemporáneos. Así, Florentino Sanz, quien le reconoce "estilo propio, inspiración poética, gracejo

²⁶¹ *El Tío Camorra*, N° 23, 4 de julio de 1848. Estas son las palabras de Villergas en un comentario retrospectivo de los sucesos de París.

²⁶² *El Tío Camorra*, N° 9, 13 de junio de 1848.

²⁶³ *El Tío Camorra*, N° 19, 28 de junio de 1848.

nativo y ojo certero para descubrir el flaco de su adversario", hacia 1849-50, dice de Villergas:

Cree siempre estar persiguiendo a los carlistas, como cuando era soldado voluntario a las órdenes de Torres Solanot. Con tanto furor combate a Narváez como a sus propios colegas de la prensa y de la literatura, humildes ganapanes que por necesidad y sin convencimiento las más veces se le ponen por delante²⁶⁴.

En opinión de Florentino Sanz, Villergas tenía la "desgracia de sentir más robusta inspiración para la sátira personal, que podía comprometerle y hasta costarle el pellejo, que para la social y literaria, donde podría adquirir una buena fama"²⁶⁵. En efecto, sobran ejemplos en la vida de Villergas que confirman la sospecha del ilustre F. Sanz, sobre el peligro que corre Villergas, por su empeño en dedicarse a la sátira política. El trato que reciben los hombres políticos de sus famosos "Baile de las Brujas", y "Baile de Piñata", escritos ambos en 1843, fue motivo, más que suficiente, para que Villergas en ese año, y desde entonces, tuviera que "vivir casi siempre a sombra de tejado para que no le llovieran encima los mientes como puños y los puños como mientes. Ningún perro rabioso, ninguna fiera escapada de su jaula, han sufrido persecución semejante a la suya"²⁶⁶.

Si en 1843 fueron los Gómez Becerras, los González o *Tirillas* (apodo de su invención), los Linajes y Corradis, entre otros, los que tan furibundamente fueron maltratados en aquellas obras demoledoras, en 1849-1850 el mismo trato reciben,

²⁶⁴ Vicente Barrantes, "Villergas y su tiempo", *La España Moderna*, LXVI, junio 1894, pág. 57. Barrantes en este artículo reproduce una conversación que mantuvo con Florentino Sanz, en la casa de éste, hacia 1849-50.

²⁶⁵ V. Barrantes, art., cit., pág. 58.

²⁶⁶ V. Barrantes, art. cit., pág. 58.

ahora, los Narváez, los Pezuelas, los Sartorius y Bravo Murillos, que son "Hombres, -como dice Florentino Sanz-, de más pelo en pecho, que saben donde les aprieta el zapato, y que el mejor día me zampan en Filipinas a mi pobre Villergas a hacer versos y chistes a los salvajes"²⁶⁷.

Pero Villergas no escarmienta, sigue siendo -dice F. Sanz- un "cándido" que no aprende a distinguir de tiempos; "que no son éstos (1849-50) que corren como aquellos del año 40, en que él vino al mundo literario, y preso por una hoja contra el gobierno provisional, aborto del pronunciamiento de Septiembre, fue absuelto por el jurado y sacado en triunfo de la cárcel". [...] "Él, erre que erre. En viendo agujero para escribir una hoja clandestina, una proclama o cualquiera de esos esperpentos que llevan a un hombre derecho a la cárcel, por allí se mete de rondón y a cierra ojos"²⁶⁸.

Esta era la opinión que de Villergas tenía Florentino Sanz en estos años. Su aprecio por nuestro autor le empujaba a estos y otros consejos que le libran de las persecuciones y terribles castigos que los moderados infligían a todos aquellos liberales que disentían con su modo de gobernar, y que en obras o desde el periódico expresaban, sin cortapisas, su descontento con la situación política nacional.

Más explícito en su opinión sobre Villergas se muestra Florentino Sanz cuando se ocupa de describir el talante de nuestro autor en relación a sus convicciones políticas. El texto es largo, pero la importancia de la información que contiene, para entender cual era la situación política en aquellos tiempos, nos impele a reproducirlo íntegramente. Veamos que dice:

²⁶⁷ V. Barrantes, art., cit., pág. 59.

²⁶⁸ V. Barrantes, art., cit., págs. 58-59.

La política le ha corrompido, acostumbrándole a usar trabuco en vez de pistola o florete, [...]. Los doceañistas y revolucionarios del año 23, que se han apoderado de éste y otros muchachos por el estilo, salidos de dondequiera, educados de cualquier modo, y que apenas estudian otros textos que el *Contrato Social* y el *Diccionario crítico*, los empujan por las vías revolucionarias, acaso más que lo que ellos mismos creen, y si alguna vez les llega la hora del triunfo se encontrarán que han hecho inmanejables esos instrumentos. Los López, los condes de las Navas, los Escosuras, los Calvo de Rozas y hasta los mismos ayacuchos de Espartero, que no se diferencian de los moderados, como dice el gran Quintana, sino en usar palabras más gordas y menos castizas, se contentan con una monarquía hecha a su imagen y semejanza, que los nombre ministros para pegarles buenas palizas a los retrógrados, llámense cristinos o carlistas, mientras estos jóvenes a la moderna, aunque confuso y borroso, tienen un ideal político propio de la leche que han mamado, ideal que se parece mucho a la república, cuyo nombre no se atrevían a pronunciar hasta que el año pasado (1848) la proclamó Francia. Desde entonces lo van deletreando y algo más. Les han enseñado los santones a combatirlo todo, y naturalezas rudas y primitivas, vehementes e imprevisoras, como las últimas clases del pueblo, de donde por lo general han salido, no saben abandonar la línea recta, y aspiran a una revolución que por sus nuevas formas pueda reemplazar a todos los hombres y a todas las formas viejas. Pero como este proceder es en política poco práctico, vive el propio Villergas en una sociedad como la presente, entregada por completo al moderantismo, una vida más difícil cada día, y puede decirse que cuando no anda preso le andan buscando. Tales trazas se da, que el hambre es hoy el menor de sus enemigos. Periódico en cuya redacción entra, periódico muerto. Desde que escribía en *El Huracán* contra la coalición de 1843, que iba a echar de España a Espartero y a eternizar a los moderados en el poder, sus antiguos amigos progresistas le guardan rencor, por haberles hecho en el *Baile de la Brujas* caricias análogas a las que le debe Prim (en el *Baile de Piñata*), al verlos tan ciegos instrumentos de aquellos hábiles pasteleros, y ni aun con la recomendación de Olózaga le dan plaza fija en *El Eco del Comercio* o *El Espectador*. Así, ha tenido que hacer de todo, sin reparar que no para todo sirve: comedias como *Ir por lana y volver trasquilado*, *El Padrino a mojicones*, *El Asistente*; novelas como *Los misterios de Madrid*, y colaborar en obras de *pane lucrando*, como *El Cancionero del Pueblo* y *Los políticos en camisa*, con Ayguals de Izco y Ribot y Fontseré²⁶⁹.

²⁶⁹ V. Barrantes, art., cit., págs. 59-60.

Desde luego que no eran aquellos años, ni las circunstancias concretas que los rodeaban, propicios para que Villergas desplegara sus lances con desahogo. Como dice Don Florentino, "no está[ba] la Magdalena para tafetanes", y D. Ramón M^a. Narváez gasta[ba] peor genio cada día, porque se va [iba] haciendo viejo, y le minan[ban] el terreno los muchachos de su partido. Lo mismo le da[ba] fusilar periodistas que sargentos"²⁷⁰.

"Tenía razón Florentino Sanz -dice Vicente Barrantes-, las circunstancias que nos rodeaban [en 1849] eran para pensar mucho un hombre hasta en salir a la calle". Esas "circunstancias" a las que alude Barrantes son referidas por él del siguiente modo:

La guerra entre progresistas y moderados, a muerte, sobre todo con la pequeña fracción de los primeros que había dado en llamarse *progresista-democrática*, y que para la Corte de Madrid estaba de acuerdo con los republicanos franceses, que habían derribado el trono de Luis Felipe y producido en España las sangrientas convulsiones de marzo y mayo de 1848. En Cataluña habían ocurrido intentonas republicanas, entre otras, las de Balleras y Victoriano Ametller, públicamente dirigidas desde París por el desgraciado infante D. Enrique de Borbón, que, no solo había reconocido la república francesa, sino que la ayudaba por todos los medios posibles, sin perjuicio de retractarse poco después, cuando Luis Napoleón empezó a reconciliar a la Francia con las monarquías de Europa y la revolución romana era ahogada por las bayonetas francesas, cabiendo a nuestro ejército alguna parte en la empresa, y a nuestro embajador, Martínez de la Rosa, la gloria de sacar a Pío IX de su voluntario destierro de Gaeta. Daban, pues, notable prestigio y fuerza tales circunstancias al jefe del partido moderado y del gobierno, D. Ramón Narváez, hombre de grandísima energía, de perspicaz mirada política, nada torpe en la estrategia parlamentaria y palaciana, un tanto cruel o, por lo menos, contemporizador con las autoridades que lo eran, quizá por exageración de los principios gubernamentales, y, en fin, hasta popular en las clases ilustradas por sus verdaderos arranques de patriota, como la despedida del embajador inglés Bullwer y su actitud en la peligrosísima aventura del *ministerio*

²⁷⁰ V. Barrantes, art., cit., pág. 61.

relámpago, que le quitó y le volvió al poder en veinticuatro horas. Había dado a su partido vitalidad y nervio, rodeándose de los hombres más inteligentes de la época. Los diversos ministerios que presidió reorganizaron todos los servicios públicos, principalmente la Hacienda, que, merced a D. Alejandro Mon y don Juan Bravo Murillo, iba saliendo del caos en que la tenían hundida quince años de trastornos y guerras civiles. Contra esta situación, y sobre todo contra este hombre, seguía sosteniendo Villergas una lucha, que él comparaba a la de Quevedo con el conde-duque de Olivares; temerario empeño que debía producirle, como al fin le produjo, sobre persecuciones y amarguras, a la postre dolorosa humillación²⁷¹.

En 1851, Villergas publicó un *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*, en donde atacó ferozmente a este último. Narváez hizo procesar a Villergas por insultos y consiguió llevarlo a la cárcel, de donde salió a los siete meses a costa de publicar una vergonzosa retractación²⁷².

Con este estado de cosas damos por finalizada esta primera etapa de "Villergas y su tiempo". A todo aquello que acontece a partir de 1851 dedicamos nuestra atención seguidamente.

2.1.2. La exaltación del sentimiento patriótico, 1851-1889.

El título que encabeza y da nombre a la siguiente fase o etapa de "Villergas y su tiempo", ha sido dictado en razón de la singular actividad política que Villergas desarrolló o ejerció durante los años de su vida que transcurren entre 1851 y 1889. Anticipándonos a la narración detallada de las circunstancias que intervienen en la evolución de los acontecimientos que tienen lugar en este periodo de tiempo, y que motivan el porqué de esta intitulación, hemos de decir que esta "singular actividad

²⁷¹ Vicente Barrantes, art., cit., págs. 61-62.

²⁷² De los detalles sobre cómo se desarrolló el proceso con Narváez hemos dado cuenta en la narración de la biografía de Villergas, lo que nos exime de reproducirlos nuevamente aquí.

política" se explica y se sustenta en dos hechos importantes. Estos son, la participación de Villergas en política es más restringida en esta etapa que en la anterior, como consecuencia del propósito de abandonar la militancia activa, deseo y propósito que es expresado explícitamente por el autor. Y por otra parte, la singular actividad política a la que Villergas consagra su tiempo, buena parte de aquellos años de su vida, se mueve a expensas del sentimiento patriótico, profesado como sincero y auténtico compromiso político. Y, que se concreta en la postura de acendrado patriotismo que caracteriza la labor desplegada en Cuba en favor de los intereses metropolitanos en la isla.

Aun con todo lo que, nosotros, hemos podido investigar, es obvio, que nunca sabremos, con seguridad ni certeza, qué motivos influyeron en Villergas para decidir el rumbo o dirección que entonces tomaron sus actividades públicas. Estimamos, y, ésta es la hipótesis que defendemos, que reflexiones más meditadas sobre las fatales consecuencias que se derivaron de sus incursiones en política en años anteriores, fueron decisivas, para un cambio de vida en nuestro poeta, tal como hemos apuntado.

Veamos, ahora, en qué hechos y circunstancias se apoyan los argumentos que, en defensa de la hipótesis anotada, guían la redacción de esta etapa de la vida de Villergas.

El año inicial con que se abre esta etapa, 1851, es cuando Villergas tiene que abandonar el suelo patrio, por primera vez. Los motivos que le deciden a un destierro, paradójicamente forzado y voluntario, son a todas luces comprensibles, dadas las circunstancias que lo rodean. Tras el largo proceso que sufrió por la publicación, en este año, del *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*, la situación de Villergas, cuando se vio libre, era muy delicada y difícil. "Maltrecho y no bien reputado entre los suyos por los medios que le proporcionaron

la libertad"²⁷³, decidió poner tierra por medio y se trasladó a París en febrero o marzo de 1852²⁷⁴. Con estas palabras refiere el momento de su exilio:

Al partir para Francia me acompañaba otra grandísima pena; la de dejar incomunicados en la cárcel a mis amigos Rivero, Díaz Quintero y González, por haberse sorprendido la correspondencia que el Centro democrático mantenía con las Juntas de las provincias. Felizmente para mí, yo no había escrito nada en aquellos días, y así logré zafarme de los efectos de una nueva acusación, aunque casi por milagro; pues, según las noticias que luego recibí, el telégrafo de señales comunicaba la orden de volver a prenderme cuando estaba yo cruzando el Bidasoa²⁷⁵.

En los casi treinta y cinco años que transcurren desde 1851 hasta la vuelta definitiva a España, en 1889, Villergas se dedicó a recorrer mundos diferentes, "por cuya razón" advierte:

Estoy poco enterado de la dirección que durante este tiempo ha tenido la comunión a que me honro pertenecer, de sus trabajos, de sus órganos en la prensa, de todo, en fin, cuanto influir pudo en el gran incremento con que apareció en 1868. Dejo, por consiguiente, la tarea de llenar ese vacío, y aun de escribir la historia completa del partido republicano en nuestro país, para correligionarios mejor informados, aunque no más fieles, pues acaso **mi idiosincrasia me haya llevado más de una vez a disentimientos con mis amigos en determinadas cuestiones**; pero ni he negado ni negaré nunca mi preferencia por la forma de gobierno republicana²⁷⁶.

²⁷³ Vicente Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 65.

²⁷⁴ J. Ortega Rubio, ob., cit., pág. 67, apunta que fue en febrero; por su parte, N. Alonso Cortés en ob., cit., pág. 77 dice que fue en marzo.

²⁷⁵ Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España XXVI", en *El Brazo de Viriato*, N° 42, 25 de noviembre de 1886.

²⁷⁶ Juan Martínez Villergas, "EL Partido Republicano en España XXVI", en *El Brazo de Viriato*, N° 42, 25 de noviembre de 1886. El subrayado es nuestro.

De esta declaración o confesión del autor podemos deducir lo siguiente: en primer lugar, es obvio que, el distanciamiento en el espacio le dificultó el acceso al conocimiento de los eventos que se producían en España. Villergas no podía saber de propia mano que es lo que se gestaba en la Península. En segundo término, como él mismo nos ha advertido, "su disentimiento con sus amigos progresistas en determinadas cuestiones", hubieron de influir en su ánimo, en un momento dado, acerca de cual debía ser su proceder ante los acontecimientos políticos de los que podía ser testigo.

Desde la perspectiva de esta coyuntura personal, y en estrecha conexión con el conjunto de circunstancias que la rodean, podemos entrever que las penalidades y desengaños sufridos, hubieron de atenuar, mermar sus instintos hacia la polémica. Optar por una cierta reserva y cautela en participar en las asuntos internos de la política española, era lo que más convenía a su controvertido temperamento, en aquellas fechas. Pues como apunta Barrantes:

Quizá la estancia de Villergas en París, subsiguiendo a los grandes peligros y desazones que su insensata lucha con Narváez le había proporcionado, contribuyó a modificar su temperamento literario, pues las publicaciones que allí hizo, así en *El Eco de Ambos Mundos*, como en *El Correo de Ultramar*, que se fundó bajo su dirección en 1853, son de las más notables por todo estilo que debemos a su pluma²⁷⁷.

Según Narciso Alonso Cortés en la actividad literaria que desarrolló Villergas en *El Correo de Ultramar* nuestro poeta apareció completamente transformado:

²⁷⁷ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 66.

Nadie diría que el agresivo autor de tantas sátiras sangrientas, se había de contentar ahora con escribir letrillas inofensivas, o artículos sobre las costumbres de Andalucía y el carácter de Inglaterra, [...]278.

No obstante, si bien puede creerse que las penalidades y desengaños habían aplacado sus instintos belicosos, ello no significa que éstos se apagasen para siempre, antes bien lo que sucedería es que, Villergas, los encauzaría en otro rumbo. Pues, aun cuando en 1853, se propuso conceder una tregua a su afición a la sátira política, ello no impidió que en este mismo año diera muestras de que su "temperamento polemizador y controvertido" seguía el mismo tenor y cadencia que lo había caracterizado siempre. Sólo que ahora, la cuestión en que aquél manifestaría su valor en alza era la defensa de su "honroso patriotismo".

La posición y dirección hacia el fin determinado que había de encaminarse ese "honroso patriotismo", a partir de entonces, se puso a prueba, y se aprecia, en el famoso folleto "*Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*"279, que en 1853, durante su estancia en París, publicó Villergas contra Sarmiento, el gran político argentino que había publicado poco antes un libro de *Viajes a Europa, África y América*280, en 1849-51, en Chile, en el cual insultaba a España con diversos propósitos. "Sarmiento -comenta Alonso Cortés-, no obstante sus innegables méritos, era entonces un ejemplar de esos americanos hispanófobos, tan

278 N. Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*. Segunda edición, Valladolid, 1913, págs. 78-79.

279 1ª ed., París, 1853. Agencia General de la Librería española y extranjera. Se hicieron varias ediciones posteriores, véase nota 128 del Capítulo I, El Autor.

280 Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes...*, Santiago, Impr. de J. Belin y Cía, 1849-51, 2 vol. (1ª ed.). Existen varias ediciones posteriores, véase nota 129 del Capítulo I, El Autor.

abundantes luego, que por haber recibido un baño de París abominan de la nación española..."²⁸¹.

Villergas escribió el "Sarmenticidio" con el propósito de "vindicar a su patria", como una réplica y una "concienzuda rectificación" a las "inexactitudes" que, según él²⁸², había dicho Sarmiento sobre España en sus "*Viajes...*". De ahí que el *Sarmenticidio*, más que una obra, es un acto de "honroso patriotismo"²⁸³, como dice Barrantes²⁸⁴; pues, Villergas, "español a machamartillo", "a ultranza", vio a Sarmiento como al "detractor" del "buen concepto de los españoles entre nuestros hermanos americanos". En defensa de este principio, y contra aquél que amenazaba con destruirlo, decidió escribir este breve trabajo.

El sentimiento patriótico que inspiró el Sarmenticidio fue profesado por Villergas como un sincero y auténtico compromiso político, que, con el curso de los años, llegó a anteponer a sus intereses de partido. Buena prueba de ello es la actividad periodística que desarrolló en La Habana, refugio de sus cuitas desde 1857, donde el conocido satírico se forjó la tarea de salvaguardar la integridad del territorio nacional en lo que concernía a la defensa de los intereses españoles en Cuba. Hecho que tendremos ocasión de describir en el momento oportuno.

²⁸¹ N. Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas*, ob., cit., pág. 80.

²⁸² J. Martínez Villergas, véase "Sarmenticidio ...", ob., cit., págs. 97-98.

²⁸³ "Honroso patriotismo" que compartía con D. Benito Hortelano, editor y librero español, antiguo amigo de Villergas, por quien llega a manos del poeta un ejemplar de los *Viajes*. Los detalles de la anécdota de cómo se desarrolla este evento han sido descritos en la nota 130 del Capítulo I, El Autor.

²⁸⁴ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 29.

Los acontecimientos políticos que marcaron hitos en la evolución histórica española desde 1853 fueron contemplados por Villergas con relativo entusiasmo. El cansancio por las "contiendas entre los partidos", más los "sinsabores domésticos" que le acompañaron en su largo peregrinaje por distintos países, fueron en definitiva la razón por la que Villergas se abstuvo de intervenir en las tramas o negocios de la política interna española. Su participación activa en ésta, fue bastante esporádica y breve, y puede decirse que, en parte, respondía al deseo de mantener el "protagonismo" que había disfrutado en otro tiempo. Los hechos que dan pie a estas apreciaciones pueden observarse en los cargos públicos que desempeñó Villergas a partir de este año.

En 1854, tras el pronunciamiento en el que las tropas de O'Donnell en la batalla de Vilcávaro reintegraron a Espartero en el poder, Villergas volvió a Madrid donde reanudó sus publicaciones satíricas en el semanario *El látigo*. La más aguda sátira que Villergas escribió en aquellos días apareció en el "Latigazo" nº 25, del 12 de diciembre de 1854, con el título de: *Patifiesto dirigido a los españoles en 1854 por Doña María Cristina*. En la que parodió en verso el manifiesto que la reina dirigió al pueblo antes de que Espartero subiera de nuevo al poder y tuviera que abandonar el país. Su estancia en Madrid fue corta, Villergas, "mal avenido con sus hombres como ellos con él, desencantado de la política, hastiado del periodismo, solicitó en 1855 el consulado de Newcastle, cargo que desempeñó hasta el verano de 1856²⁸⁵.

Cuando, en el mismo verano de 1856, la coalición Espartero O'Donnell entró en la crisis definitiva, y este último sucedió a Espartero en el gobierno de la nación,

²⁸⁵ El Expediente Personal de los distintos cargos diplomáticos que Villergas desempeñó se encuentra en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Legajo G. 159, Nº 8198. Hemos consultado los datos que corroboran los distintos destinos que ocupó, y poseemos fotocopia de los Despachos en que se registra la toma y cese del cargo, así como los papeles en que figura por Real Orden los nombramientos y destinos que se le asignó en función de su carrera diplomática.

Villergas fue nombrado cónsul general de España en Haití. Aunque tan pronto como Narváez derribó a *La Unión Liberal* y subió al poder, Villergas fue destituido del cargo para el que había sido nombrado, mientras nuestro poeta navegaba para América. El haber sido cesado de su cargo como cónsul general en Haití ocasionó graves perjuicios morales y económicos a nuestro autor.

El asunto tiene su historia. Cuando Villergas llegó a Port-Prince en diciembre de 1856²⁸⁶, se enteró de que su nombramiento había sido anulado por Real Orden el 10 de noviembre²⁸⁷. Por de pronto, el destituido diplomático, se encontró sin empleo, sin recursos. La situación en la que se encontraba era de tal modo preocupante, que se vio obligado a expresar sus angustias y penalidades en algunas cartas a ciertas personalidades, y protectores amigos, para pedirles que intercedieran en su favor ante el gobierno, el cual, según Villergas, debía concederle una indemnización para sufragar los diversos gastos acumulados en el viaje, ayuda que él consideraba necesaria para salir del trance en que se hallaba.

Nadie, que conociendo las sonadas diatribas que contra Espartero y O'Donnell había escrito Villergas unos diez años antes, hubiera dicho que éste aceptaría tan de buen grado el flamante cargo de diplomático al servicio de una coalición gubernamental, *La Unión Liberal*, que estaba muy lejos de satisfacer sus ideales

²⁸⁶ Ministerio de Asuntos Exteriores, Ver el Expediente Personal de la carrera diplomática de Juan. Martínez Villergas, Legajo: G. 159, N° 8198. El dato proviene de una carta manuscrita que dirige Villergas al Excmo. Ministro de Estado, fechada el 25 de diciembre de 1856, en Port-Prince. Donde le comunica el porqué de su llegada en este mes y la situación en que se encuentra, después de conocer que ha sido destituido del cargo que iba a desempeñar en aquel país. La carta ha sido reproducida oportunamente en el primer apartado de este capítulo, por lo que nos abstenemos de reproducirla de nuevo, y remitimos al lector a las páginas del "Bosquejo bio bibliográfico".

²⁸⁷ Ministerio de Asuntos Exteriores, Expediente Personal de la carrera diplomática de J. Martínez Villergas, Legajo: G. 159, N° 8198, el número del documento que registra el cese es 19/11.

revolucionarios de siempre. Pero los motivos que le inducían al ejercicio de estas tareas, como anteriormente hemos indicado, apuntan a cierto cansancio de "las estériles contiendas entre los partidos", y, al "deseo y propósito de abstenerse" de aquellas luchas.

Los apuntes de donde provienen estas declaraciones se encuentran en la carta manuscrita que Villergas dirige a una personalidad política en 1859, donde refiere la lamentable situación en que se encontraba en 1856, y expresa en tono apesadumbrado los motivos que le impulsaban, en aquellas fechas, a abandonar la actividad política. La carta a la que nos referimos esta fechada en el 12 de marzo de 1859 en La Habana, de ella reescribimos las siguientes líneas:

En 1856, bajo el gobierno dignamente presidido por V.E. tuve el honor de ser ascendido al Consulado General de Haití, a donde me encaminé con toda mi familia desde Newcastle. **Cansado ya de las estériles contiendas de los partidos**, acogí con indecible satisfacción el programa de V.E. y pensaba continuar sirviendo al Estado con la actividad y buena fe de que había dado repetidas pruebas en mi empleo anterior.[...].

Hoy [...], siguiendo en mis **propósitos de abstenerme de las luchas de los partidos, en las cuales sólo he recogido penas y desengaños**, nunca con más gusto volvería a servir al Estado, que bajo el gobierno presidido por V.E., es decir por el hombre eminente..., he admirado siempre²⁸⁸.

Después de aquel desastroso viaje a Port- Prince, no le quedaba a Villergas más que una alternativa: dirigirse a otro país donde, ayudado de la laboriosidad y la fama que le precedían, pudiera abrirse camino para mantener a su familia. Con esta idea se dirigió a La Habana, donde el 16 de agosto de 1857 funda el semanario

²⁸⁸ Ministerio de Asuntos Exteriores, Expediente Personal de la carrera diplomática de Juan Martínez Villergas, Legajo citado. La carta no lleva numeración específica, y esta dirigida al Exc. Conde de Lucena. Los subrayados son nuestros.

titulado *La Charanga*, periódico en el que Villergas se abstiene de asuntos políticos y acoge trabajos de asuntos locales. En mayo de 1858 deja el semanario en manos de otros escritores y abandona Cuba, para dirigirse a Méjico.

A partir de aquí la historia de la vida de Villergas, hasta su vuelta definitiva a España en 1889, se resume en un continuado ir y volver a La Habana, "refugio de sus cuitas", y donde funda el periódico *El Moro Muza*, que con frecuentes intermitencias, fue el que durante más tiempo había de disfrutar de su publicación: 1859-1861, 1862-1864, 1867-1868, 1869-1871, 1875-1876. A *El Moro Muza*, siguieron, también en La Habana, otros periódicos: *Don Circunstancias*, 1879-1881, 1884, 1888; y *La Unión Constitucional*, 1888.

En medio de este ir y venir a La Habana, Villergas hizo innumerables viajes por el continente americano y por Europa, a Francia e Inglaterra concretamente. Su viajes a España fueron frecuentes, y siempre condicionados al rumbo cambiante de la política nacional. Tanto viaje suponían un cuantioso gasto que Villergas resolvía fundando periódicos en el país donde, por breve tiempo, decidía establecer su residencia, y publicando algunas novelas voluminosas de escasa calidad literaria. Salvo en contadas ocasiones, en el transcurso de estos años Villergas apenas practicó la sátira política, tanto en los periódicos que fundó en el continente hispanoamericano como en los de España (*Jeremías*: 1866 y 1869). Cuando lo hizo, su sátira había perdido mucho del estilo, y del tono agresivo con que se distinguió en las obras de la primera etapa de su vida.

La narración de las vicisitudes de la existencia de Villergas de esta época ha sido ya escrita en su biografía, por lo cual omitimos detalles que por haber sido referidos allí sería ocioso reproducir en este momento. Por ahora lo que nos interesa, de acuerdo con nuestros propósitos, es destacar las contadas y esporádicas o fortuitas anécdotas de sus intervenciones en política.

En este aspecto lo más notable que podemos destacar, en orden cronológico, es la controvertida polémica que en 1869 Villergas mantuvo con sus "amigos" republicanos, a raíz de la publicación de un artículo de nuestro autor en el N° 4, 24 de octubre, de *El Moro Muza*. El artículo, que se titulaba *Necrología*, iba encabezado con una esquila de defunción redactada así:

El partido republicano español (Q.E.P.D) ha fallecido. Sus parientes más cercanos y antiguos camaradas suplican a los desocupados se sirvan encomendar su alma (de cántaro) a quien se les antoje, y acompañar su cadáver a la mansión de las extravagancias, donde se le relegará a perpetuo olvido.- El duelo se despide en la pared de enfrente.

El artículo, en cuestión, venía a decir que el partido republicano podía considerarse en España como muerto desde que hiciera público que reconocía la independencia de Cuba. Esta noticia de la que él da cuenta en su artículo, y que omitimos por ser muy extensa, supuso un tremendo golpe para el patriotismo de Villergas, y una, no menos, tremenda contrariedad para sus ideales políticos. Villergas resolvió tan problemática encrucijada alegando que, para él, "antes que la república y la monarquía está la patria"²⁸⁹.

Este artículo de Villergas provocó la indignación de los republicanos peninsulares. El periódico *Gil Blas*, que dirigía Luis Rivera, en el N° 219, 9 de diciembre de 1869, después de reproducir la esquila, comenta el escrito de nuestro autor con estas breves líneas:

[...] "El Sr. D. Juan Martínez Villergas, el cual, dando por ciertas todas las calumnias que han circulado contra los republicanos, no quiere pertenecer a un partido de bandidos (son sus palabras). Como el Sr. Villergas está en La Habana, y como a los republicanos españoles importan poco sus palabras, no entraremos en una

²⁸⁹ *El Moro Muza*, N° 4, 24 de octubre de 1869.

polémica inútil. Buen será, sin embargo, que tengamos presente el artículo *Necrología* y la esquila mortuoria. El porvenir se encargará de probar quién el es el *cadáver*".

Es obvio que los republicanos españoles, aunque el *Gil Blas* exprese cierta indiferencia, se sintieron molestos con las declaraciones de Villergas. Prueba de ello son los posteriores escritos que contra nuestro autor lanzó este mismo periódico, siempre que cualquier manifestación de Villergas, en cualquier asunto, diera pie a ello. Así sucedió con la acusación de apóstata que dirigió a Villergas a raíz de ciertas declaraciones de éste sobre la tan debatida cuestión, en aquel año, de la candidatura al trono. El *Gil Blas* interpretó las opiniones de Villergas sobre este asunto como una defensa de la monarquía, y contra el poeta dice lo siguiente:

Hoy parece (Villergas) que ya no es republicano ni cosa que lo valga. Enhorabuena; pero que venga ahora a defender lo mismo que con tan duras palabras combatía el año pasado, me parece algo. [...].

Pues, ya no sólo trata con cariño a los reyes, sino que se declara partidario del Puigmolto. Óiganlo Vds.:

"El príncipe Alfonso, joven español, castigado por las faltas de su madre no puede merecer el odio de ningún grupo político, y como último vástago de una dinastía secular, a cuya sombra se han creado casi indestructibles intereses, siempre me pareció, y sigo en mi tema, que de restablecerse el trono derribado en septiembre, sería él, a la corta o a la larga, el candidato de más probabilidades de triunfo"²⁹⁰.

Esto escribe Villergas en *El Moro Muza*, periódico que publica en La Habana. ¡Villergas, por Dios!. ¡Ah!. Si hay para ti un Dios, ese Dios te ha dejado de su mano. Pero tranquilízate, para los **apóstatas** no hay Dios²⁹¹.

²⁹⁰ *El Moro Muza*, N° 9, 28 de noviembre de 1869, págs. 65-72.

²⁹¹ Ver el *Gil Blas*, jueves 6 de enero de 1870, N° 227, pág. 4: "Cabos sueltos". Todos los escritos contra Villergas aparecen sin firma. El subrayado de "apóstata" es nuestro.

Contra esta acusación de apóstata que el *Gil Blas* difundía, obviamente Villergas se defendió. El 15 de febrero de 1870 envió una carta a dicho periódico declarando que seguía "teniendo por absurdo el principio hereditario", y que moriría "sosteniendo esa creencia", motivo por el cual reclamaba que se le retirase el dictado de apóstata. A esta petición, que el *Gil Blas* publicó en el N° 245, 10 de marzo de 1870, contestó este periódico, en el mismo número, del siguiente modo:

"Por más que parezca contradictorio eso de retirarse de la política militante y escribir un periódico político, aceptamos con gusto las explicaciones del señor Villergas; y aunque sean más o menos injustos sus juicios sobre el partido republicano, esto es un derecho que ejercita, y no una apostasía política".

Un incondicional y visceral patriotismo fue la constante de todas sus incursiones políticas posteriores, en la prensa de Cuba, de cuyos periódicos y épocas ya hemos dado relación. Su campaña de acendrado patriotismo se concretó en numerosos artículos contra los insurrectos. Contra varios periódicos de La Habana peleó, siempre que estos ponían el dedo en la llaga, es decir, atentaban contra sus postulados patrioterros, en vindicaciones independentistas. Los textos que Villergas escribió sobre el problema cubano son excesivamente farragosos por reiterativos, aparte de su larga extensión, es por ello que prescindimos de reescribirlos.

Esta campaña de acendrado patriotismo experimentó un notable incremento a partir del "Grito de Yara", o la Guerra de los 10 años", 1868. Desde *El Moro Muza* Villergas, que perteneció al Cuerpo de Voluntarios de Cuba, lanzó una campaña calurosa tanto contra los insurrectos de la isla como contra aquellos que desde la Península hablaban de la tiranía española en Cuba. La serie de artículos que publicó con el título de **España y sus enemigos** (donde analiza el movimiento separatista de 1851) para contestar al folleto de Enrique Piñeiro "**Morales Lemus y la**

revolución de Cuba", son una muestra de su actividad contra el movimiento separatista²⁹²

Pero estas fervorosas y recalcitrantes vindicaciones patriotistas no se limitarían y materializaron exclusivamente en su actividad periodística, antes bien Villergas aprovechó cualquier ocasión que le permitiera decir en voz alta cuáles eran sus ideas, su pensamiento en relación al problema de Cuba. Sus actuación en las Cortes, el 12 de diciembre de 1872, cuando era diputado por Alcañices, estuvo destinada a defender a los españoles que en la isla luchaban contra los insurrectos, e "injustamente" eran calificados de "tiranos" en la Península. Narciso Alonso Cortés cita el discurso que Villergas pronunció en aquella ocasión, y del que da noticia en su libro²⁹³, pero que nosotros lamentablemente no hemos podido localizar con el objeto de documentarlo.

Pero esto no es todo, no sólo contra las sublevaciones de los insurgentes cubanos se enfrentó Villergas, sino también contra aquellos que por alguna actitud o postura, no necesariamente política, en opinión de él hablaban con desdoro de los españoles. En contra de todos aquellos que por una razón u otra atentaban contra el buen nombre de los españoles entre nuestros hermanos hispanoamericanos se envalentonaba Villergas y con inusitado arrojo escribía numerosos y sonados artículos. Como ejemplo ilustrativo de lo que venimos diciendo, recordemos la formidable polémica que en 1875, cuando Villergas vivía en Buenos Aires, se entabló entre él y Juan María Gutiérrez. Quien a propuesta de Don Eugenio de Hartzenbusch y de Don Fermín de la Puente y Apezechea, la Academia Española nombró miembro correspondiente al hombre de letras argentino. Aunque el

²⁹² N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 105. Véase la nota 182 del primer apartado de este capítulo, "Juan Martínez Villergas: "Bosquejo ...".

²⁹³ Véase N. Alonso Cortés, ob., cit., págs. 111-112.

nombramiento fue hecho en 1873, no llegó a manos del interesado hasta fines de 1875, época en que Villergas vivía en Buenos Aires. El doctor Gutiérrez no aceptó la distinción que se le confería, cosa mal vista por muchos y entendida por muy pocos"²⁹⁴. Entre ellos, como cabía esperar, figuraba Villergas, quien vio en el gesto de Gutiérrez una provocación a su acendrado patriotismo. Por razones obvias, ya explicadas anteriormente, no reproducimos la historia de esta contienda entre ambos personajes.

Por último, si acaso nos queda algo que referir acerca de cómo se desarrolló la vida de Villergas, desde estas fechas hasta su vuelta definitiva a España, podemos recordar su militancia activa en el partido de *La Unión Constitucional*, que representaba a los partidarios del conservadurismo nacional en la defensa de los intereses españoles en la isla²⁹⁵.

Epílogo

Con todo lo expuesto hasta aquí cerramos esta segunda etapa de "Villergas y su tiempo". Por el carácter y naturaleza de la serie de anécdotas aquí referidas, podría pensarse y objetarse que el título que hemos asignado, a esta parte de "el tiempo de historia de Villergas", es improcedente. Y que, tal vez, hubiera sido más acertado intitular estas páginas como "El tiempo sin historia". Nosotros pensamos que, si algo hay que decir al respecto, es que, aun con el deseo expreso manifestado por Villergas de abstenerse en la militancia política, ésta fue practicada, a pesar de

²⁹⁴ S. García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", art., cit., págs. 143-144. Véase nota 196 del primer apartado de este Capítulo I, "Juan Martínez Villergas: "Bosquejo..."

²⁹⁵ N. Alonso Cortés, ob., cit., pág. 127.

todo, y con un inusitado fervor. Sólo que se desarrolló a expensas del sentimiento patriótico, que Villergas vivió como un compromiso político, y que llegó a anteponer a los intereses de su partido. Al vista de la laboriosa actividad que Villergas desplegó en pro de este "sentimiento patriótico", bien puede comprenderse que este periodo de tiempo que se extiende de 1851 a 1889 esta repleto de historia.

Es probable, que esta afanosa labor de vindicación españolista y patriotista, respondiera a sus sueños de gloria política y de altos destinos, al fin y al cabo, no sería Villergas ni el primero ni el último, que a la sombra de la literatura aspirase a medrar en política para desempeñar elevados y prestigiosos cargos.

Pero por encima de ello, creemos que hay que tener presente las penas y desengaños sufridos en etapas anteriores. El descrédito que, desde su proceso con Narváez, se había extendido entre sus seguidores y correligionarios de partido influyeron mucho en su ánimo. Su quebrantado espíritu debía soportar además otra carga, la de verse imposibilitado, durante mucho tiempo, de regresar a España, por la frecuencia con que, su principal adversario, Narváez, presidía el gobierno de la nación. Y como consecuencia de ello, el desconocimiento de la evolución que seguía su partido en la península, conllevaría el distanciamiento progresivo, el despego y la apatía, la indiferencia por los asuntos internos de la política española. Circunstancias todas ellas, que a la postre, influyeron en su propósito de abstenerse de participar en ella directamente, para aplicarse y rendir tributo a su "honroso patriotismo".

CAPÍTULO II: TEMAS Y MOTIVOS RECURRENTE EN LA POESIA
SATIRICA DE TEMA LITERARIO DE VILLER GAS

1. SITUACIÓN Y PROBLEMAS DE LA POESÍA SATÍRICA DE VILLERGAS

1.0. Problemas eventuales del acceso a su estudio

La popularidad que alcanzó en su tiempo Villergas como poeta satírico obedece tanto a la voluminosa producción de versos sobre temas y motivos coetáneos "costumbristas" como al arrojo con que cultivó la sátira de tema político y la sátira personal. En lo que respecta al cultivo de sátira de tema literario hay que decir que fue en Villergas eventual, pero ligada en muchas ocasiones a la sátira personal. Los escasos estudios que existen acerca de la obra de Villergas no prestan ninguna o escasa atención a esta circunstancia. Bien porque la abundancia de sátira política empaña la materia textual de la literaria, bien porque la sátira personal se erige en el lugar común de cualquier estudio de la obra de Villergas para poner al descubierto la personalidad de un "misántropo"¹. En cualquier caso, nos parece que ninguno de estos temas ha sido visto con detenimiento. En *la sátira de tema literario* de Villergas nos hemos propuesto recomponer, y si cabe enmendar, la débil y arbitraria información de que, desde cada una de las perspectivas anotadas, carecen los estudios de la poesía satírica de Villergas.

¹ Tanto los artículos de sus contemporáneos como los de aquellos que pertenecen a críticos actuales inciden repetidamente en atribuir a Villergas un carácter, personalidad, temperamento "especial", huidizo poco amigo de amigos y auto-marginativo. Aunque esto fuera cierto no es motivo único éste para explicar la totalidad de su obra o de su quehacer literario. En el apartado dedicado a la sátira personal desarrollamos ampliamente las motivaciones que le impelen al cultivo de esta clase de sátira.

Varios son los problemas con que nos hemos enfrentado. El más arduo ha sido el del acopio y selección de textos representativos del tema que nos ocupa. Dada la abundante producción en verso que fue publicada en prensa, a la que nos ha sido imposible acceder en su totalidad, el corpus textual observado está constituido esencialmente (aunque no exclusivamente²) por composiciones publicadas en sus libros de *poesías*, de los que no existe edición crítica alguna. En lo que afecta a este punto, únicamente disponemos de algunos artículos cuyas anotaciones están supeditadas al tema monográfico que los motiva.

El riesgo que supone proceder al estudio estilístico sin la seguridad de una aceptable comprensión de los textos³ limita el análisis exhaustivo del tema, en consecuencia nuestros objetivos primordiales se orientan a aprehender y explorar una serie específica de calas significativas acordes con las directrices que reclama la propuesta de investigación que presentamos.

² Hemos recopilado numerosos textos y composiciones poéticas de varias de las publicaciones en las que colaboró Villergas, algunas de las revistas han sido vistas en su totalidad, otras fragmentariamente y supeditadas a los años en que se inscribe la etapa de producción que nos interesa en este estudio. Todo ello nos ha sido de gran provecho para esclarecer algunos descuidos e incorrecciones formuladas por los críticos que hasta la fecha se han ocupado de la obra y persona del poeta.

³ La interpretación de las alusiones tanto literarias como extraliterarias a que hacen referencia los textos no ha sido resuelta con facilidad, pues la distancia que nos separa dificulta la percepción cualitativa de los referentes: "El satírico da siempre por supuesto que el lector tiene un conocimiento cabal de los hechos, pues sólo sobre un nivel de realidad cobra sentido una desviación o una deformación" [cf. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, ob., cit., págs. 112-13]. Es indudable que, en su tiempo, las sátiras de Villergas debieron de despertar un notable interés, pero lo que ayer hizo reír a su público, apenas hoy nos hace gracia. El problema es sustancialmente nuestro, no de los textos. En este sentido hemos empleado una buena dosis de voluntad inicial en la selección y comprensión de las poesías y una discreta reserva en la redacción de las anotaciones pertinentes.

1.1. El corpus textual: situación y estado de transmisión actual

Villergas, a lo largo de su vida, reunió sus poesías festivas y satíricas en dos libros: *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, y *Los siete mil pecados capitales*, 1846. Del primero de ellos se hicieron tres ediciones posteriores, 1847, 1857, 1885. Del segundo libro no hemos conseguido ver otra distinta a la de 1846.

1.1.1. *Poesías jocosas y satíricas* (1842, 1847, 1857), *Poesías escogidas*, 1885.

La trayectoria que se advierte en las cuatro ediciones de las *Poesías* es la siguiente: la primera (1842), prologada por el Conde de las Navas, abunda en composiciones contra algunos escritores contemporáneos, contiene varias poesías costumbristas y de tema político. El libro, que consta de 256 páginas, contiene un índice de las composiciones donde anotó junto al título de la mayoría de éstas el nombre de su molde métrico-literario, y otro de erratas, ambos detrás del prólogo. La primera poesía comienza en la página 4, las anteriores corresponden a portadas, dedicatoria (*A mi amigo el Sr. Conde de las Navas, en muestra de aprecio y gratitud*) y prólogo, y van sin paginar.

La segunda edición (1847) reproduce sin variación alguna, y prácticamente en el mismo orden, las mismas poesías de la primera. Consta de 276 páginas, no lleva índice. El prólogo corre a cargo del autor, y ocupa las páginas V-VIII, las páginas que le preceden corresponden a portadas y contraportadas y una **Advertencia**: "Aunque la *Ley* para *nos*/ en España basta y sobra,/ reimpresores ¡ay de vos!.../el que reimprima esta obra/ puede encomendarse a Dios". La aportación más importante a esta edición la constituye la sátira en tercetos: "*Cuadro de pandilla*", contra varios escritores del parnaso romántico español, que es la primera

poesía, página nueve, con que empieza esta segunda edición, y que no volvió a imprimir en las restantes, más tres composiciones nuevas también, que figuran en las últimas páginas del libro: "*A mi amigo el eminente guitarrista español D. Francisco Huerta* (págs. 223-27), "*El 1º de septiembre de 1840*"⁴ (págs.228-31), "*La casa del duende*", cuento (págs. 232-276) Esta circunstancia, el tipo de letra empleado y el cambio de orden de algunas poesías hace que la paginación no sea idéntica a la de 1842.

La tercera edición, La Habana (1857), no contiene ni una alusión a escritores contemporáneos, incluso una letrilla contra Bretón queda modificada y se ha omitido todo lo personal; el criterio general de selección es aquí más festivo que satírico. No lleva prólogo, aunque sí un índice de títulos al final del libro, en el que suprime las anotaciones del molde métrico-literario que contenía el índice de 1842, y olvida "*El pobre Lázaro*"⁵, páginas 23-25. En él da cabida tanto a poesías de 1842 como a algunas de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, e incorpora tan sólo dos o tres creaciones nuevas, el orden de cómo las dispone es completamente arbitrario. Consta de 312 páginas, incluyendo el índice. En éste no se indica paginación de prólogo ni advertencia, la primera poesía comienza en la página cinco. En el cotejo de las poesías se observan varios cambios textuales en relación a las que fueron ya publicadas en ediciones anteriores.

La cuarta edición es de 1885, también de La Habana, a expensas del Casino Español ven la luz dos tomos de *Poesías escogidas*; Villergas cuenta con 68 años, el tono que adopta el viejo satírico en esta edición está muy lejos del que había

⁴ Escrita en Madrid en 1846, según figura a pie del fin de la poesía.

⁵ En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en págs. 29-32; en la edición de 1885, t. I, págs. 63-66: "El pobre Lázaro, Lázaro".

inspirado la primera de 1842. En la **Advertencia Final** con que cierra el segundo tomo el autor confiesa que faltan en esta edición muchas de sus poesías:

Quizás más de las nueve décimas partes de las que he dado a luz durante mi larga vida". [...] "Desechadas han sido también otras composiciones de las más conocidas, y son aquellas en que se ha maltratado a diferentes personas⁶.

La distribución de las poesías que contiene cada tomo parece seguir un criterio selectivo: el primer tomo, que consta de 330 páginas, recoge casi en su totalidad poesías de 1842 y de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, reimpresas en la edición de 1857, sólo una de las poesías no figura en ninguno de estos libros: "*Rompimiento*", págs. 59-62. Los títulos de muchas de ellas son nuevos y en su composición se advierte una notable reelaboración y a veces suprime varios fragmentos. Este primer tomo omite dos importantes composiciones: *Cuadro de pandilla*, publicada únicamente en la edición de 1847, y *El Calesero*, publicada en 1846 y en 1857, el final de sus páginas incluye un considerable número de epigramas y sonetos, algunos de ellos sátiras personales muy desvaídas y reelaboradas; muchos de los sonetos no figuran en los libros de poesías anteriores, posiblemente fueron publicados en revistas literarias y periódicos en los que colaboró o fundó tanto en España como en el extranjero. El primer tomo lleva al principio de sus páginas un escrito en el que se describe la aprobación de la moción que a propuesta del socio adjunto, el Sr. D. Nicolás María Serrano, hizo al Casino Español de La Habana para que se imprimiera a expensas de este organismo una colección selecta de las poesías de Villergas; también recoge el Acta de

⁶ *Poesías Escogidas*, 1885, t. II, ob., cit., pág. 337.

Certificación en que por unanimidad se resuelve llevar a cabo la tarea⁷. Le siguen "Cuatro palabras" del autor (págs. XI-XIV) en agradecimiento al organismo que permite la publicación de esta antología, en el que advierte la futilidad de muchas de las creaciones que escribió en su vida y ahora reedita. El índice figura al final del libro.

El segundo tomo no contiene ningún texto de las *Poesías*, 1842 y 1847, ni de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, únicamente tres composiciones han sido observadas y cotejadas en la edición de 1857; a pie de página en varias de ellas Villergas indica el lugar y fecha de su composición o dónde fueron leídas. Este segundo tomo consta de 340 páginas no lleva prólogo y el índice figura al final del libro, tras una **Advertencia final** a modo de epílogo en el que justifica la omisión de las sátiras personales. La poesía con que comienza este segundo tomo es una extensa sátira dedicada a Sarmiento, que constituía el prólogo a su folleto *El Sarmenticidio*. En su mayoría las poesías están dedicadas a los Voluntarios que desarrollaban su actividad en Cuba en defensa de los intereses de la metrópoli y constituyen un buen ejemplo de la dedicación política⁸ que Villergas desempeñó en pro de esta causa desde las páginas de *El Moro Muza*, periódico que fundó y del que fue director en diversas etapas durante sus largas y continuas estancias en La Habana.

⁷ Estos escritos se presentan en dos apartados. El I está fechado en agosto de 1884, el II, la Certificación de la Junta Directiva, en febrero de 1885. En el apartado I se insiste en que la publicación no es un acto político, ni un galardón de sus relevantes servicios -Villergas es socio de mérito del Casino-; *es un beneficio que se hace a la literatura nacional*: "único concepto bajo el cual es digna nuestra idea de la calificación de *patriótica*" [los subrayados son nuestros].

⁸ "Añadiré que en el tomo segundo alternan algunas poesías patrióticas, y hasta políticas, con las puramente literarias": Villergas, t. I, "Cuatro palabras", pág. XIV.

1.1.2. *Los siete mil pecados capitales*, 1846.

Las poesías que contiene este libro son completamente nuevas, y en él Villergas no reproduce ninguna de las composiciones de las *Poesías jocosas y satíricas*, 1842 y 1847. La gran mayoría de las composiciones de *Los siete mil pecados capitales* fueron publicadas en las revistas literarias de *La Risa*, 1843-44 y en *El Burro*, 1845-46. El libro lleva un prólogo del autor, págs. V-VIII, en el que justifica su título de un modo jocosamente emulando a la obra de Sue. El libro consta de 312 páginas, las que preceden al prólogo son portadas y contraportadas, no contiene índice. No dedica más que un epigrama contra el escritor Ventura de la Vega. Incluye, por primera vez, *El Calesero*, artículo de costumbre en verso que fue publicado en 1843 en *Los españoles pintados por sí mismos*, y que tan sólo volvió a publicar en la edición de 1857, La Habana. En *Los siete mil pecados capitales* están ausentes los sonetos, las composiciones más relevantes son las de crítica lingüística y literaria, pero junto a estas abundan las jocosas de anécdotas coetáneas relativas a su vida en Madrid y algunas de tema político.

De la trayectoria que se sigue en la publicación sucesiva de sus *Poesías jocosas y satíricas*, es obvio que el corpus central o primordial de nuestro estudio se circunscribe a las ediciones de 1842 y 1847, y al libro de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en cuanto que sus composiciones son las más representativas del cultivo de la *sátira de tema literario* y de *sátira personal*. Por circunstancias personales y profesionales no hemos podido seguir el desarrollo de las motivaciones que impelen a Villergas a escribir sátira de tema literario en verso en fechas posteriores y fuera de España⁹, el contexto literario en el que éstas tienen lugar así

⁹ En relación a este punto, convenimos en las observaciones de L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 116, acerca de los escritores románticos que desplegaron su labor fuera de España: "Quedan fuera de esta consideración los

como la relación que mantienen con las series extraliterarias de la vida social están muy lejos en la distancia, y en consecuencia son ajenas a los intereses que motivan o perseguimos en la realización de esta tesis.

La nómina de textos seleccionados como corpus se reescribirán en el análisis de los temas de crítica lingüística y literaria y de sátira personal. En volumen aparte ofrecemos un apéndice textual de aquellos poemas que por su extensión no han sido reproducidos de forma íntegra en la redacción de este estudio.

1.2. Poesía jocosa y satírica de tema literario

De un modo bastante habitual, cuando se habla de la versificación romántica, gran parte de la crítica tiende a fijar como objetivo de sus investigaciones la lírica intimista y la poesía dramática, fundamentalmente. Aunque no se ignora el desarrollo de una poesía festiva, de crítica de costumbres o de sátira política, esta tendencia estética es siempre abordada de una forma ocasional y breve. Sin embargo, como dice Navas Ruiz:

No todo fue serio en la lírica romántica. Existe una vena satírica y festiva, a veces superficial y rastrera ligada a sucesos políticos o literarios, a veces más elevada

desplazamientos individuales de los escritores que trasladaron su campo de acción, durante un tiempo a países americanos, por cuanto estos movimientos implican proyecciones individuales con escaso o nulo efecto de réplica colectiva en España. La abrupta ruptura entre la metrópoli y las colonias dificultaba extremadamente la comunicación entre las dos riberas del Atlántico, mientras que en España eran prácticamente ignoradas las figuras relevantes de las literaturas americanas contemporáneas".

con tonos costumbristas y regionales. Su florecimiento se sitúa en los primeros años de 1840¹⁰.

Las poesías que conforman el corpus textual observado pertenecen a esta tendencia literaria. Adscrito al grupo generacional más joven de los escritores románticos, los nacidos entre 1810 y 1825, su educación se desarrolla en pleno fervor romántico y su producción satírica, con un margen aceptable, se sitúa dentro de los "años gloriosos" del movimiento: 1834-1844¹¹.

Según Cossío, para la poesía jocosa de esta etapa literaria que nos ocupa:

Puede decirse que no han existido escuelas poéticas ni apenas evoluciones literarias. Ciertamente es que hay matices de expresión, preferencias temáticas características de cada época, pero lo que propiamente podemos considerar como evolución literaria no podríamos nunca estudiarla a través de estos poetas. Un epigrama de Bretón de los Herreros se diferencia poco de otro de Iglesias de la Casa o de Polo de Medina o de Alcázar¹².

El gusto por las letrillas, los romances, epigramas y otros tantos moldes métrico-literarios de larga tradición fueron transmitidos en una labor de continuidad hasta el periodo romántico. El desarrollo o cultivo de este género de poesía durante el romanticismo no difiere en demasía con el de los movimientos que le preceden:

¹⁰ Cf. R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, ob., cit., pág. 133.

¹¹ De forma sistemática, una década es la que la mayoría de la crítica concede al movimiento romántico su momento cenital, *La conjuración de Venecia* y *Don Juan Tenorio* como iniciador y cierre del cultivo del drama. *Las Doloras* de Campoamor y *La gaviota* por hablar de lírica y narrativa abren una nueva etapa y dan fin a la que le precede.

¹² José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, págs. 810-811.

El relato jocoso, el rasgo puramente festivo prevalece a veces sobre el satírico o a la intención moral que venía siendo condición del género, pero en casi todos los autores el rasgo jocoso se mezcla con el satírico, aunque éste no sea el objetivo principal¹³.

La poesía satírica de Villergas sigue muy de cerca esta fórmula, de hecho Cossío no duda en situarlo como representante de la tradición epigramática, y Narciso Alonso Cortés observa o señala la influencia de Gerardo Lobo; y el mismo Villergas continuamente exhibe su admiración por Quevedo. Sin embargo, en la práctica, es decir en los textos no es fácil descubrir qué modelos sigue el poeta, porque deliberadamente se abstiene de pretensiones retóricas y "rara vez se arriesga a formas que puedan traer el recuerdo de nuestros grandes satíricos"¹⁴.

La otra corriente paralela y en analogía con lo que venimos exponiendo la constituye el cultivo de los artículos de costumbres, en pleno auge en los años en que Villergas publica sus poesías en libro o en la prensa. Tipos y escenas dan lugar a un romancero costumbrista en verso, en el que las anécdotas domésticas o de eco social son excusas que motivan la composición. Acerca del costumbrismo, su origen y desarrollo en la literatura del pasado siglo, existen numerosos estudios. Las anotaciones pertinentes en el marco teórico y conceptual de este fenómeno literario son oportunamente atendidas y descritas en relación a los textos que les atañe.

¹³ José María de Cossío, ob., cit., pág. 811.

¹⁴ La observación pertenece a Cossío, que la aplica a un nutrido grupo de poetas jocosos cuyas ejecuciones se producen dentro de un marco cronológico simultáneo a la producción satírica de Villergas. No hemos podido sustraernos a la observación de Cossío sin hacerla extensiva a nuestro poeta por motivos y pruebas evidentes sustanciales que derivan del análisis de las composiciones de nuestro autor.

2. LOS TEMAS Y MOTIVOS¹⁵ DE CRÍTICA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA

2.0. Consideraciones previas

La clasificación de las composiciones se hace en múltiples ocasiones inabordable en la medida en que el núcleo temático de muchas de ellas se enriquece con invasiones de la más diversa índole. De modo inverso sobran ejemplos de poesías donde el motivo que alude al mundo literario es mínimo y se halla inserto dentro de una extensa composición ajena, en principio, a motivaciones literarias.

En otro orden de cosas, aunque no equidistante de las arriba citadas, debido a la estrecha relación de la poesía satírica con otras series extraliterarias, y sobre todo con la de la vida social, nos encontramos frente a varios textos en los que Villergas de un modo bastante asistemático y disperso introduce diversos motivos que rebasan el ámbito de la pura literatura pero que son concitados por ésta, y para los que en términos absolutos y rigurosos no hemos sabido cómo sustraernos a ellos o encontrar la razón para dejarlos al margen. Así, las manifestaciones extraliterarias de la moda romántica en lo que afecta a la literaturización de las formas de comportamiento social son objeto de burla en no pocos poemas. Determinadas poses, apetencias, indumentaria, compostura interna y externa, en general, de los individuos de una sociedad real, que son trasuntos del mundo literario, de la ficción

¹⁵ Para el concepto crítico de *motivo* seguimos a I. Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1984, pág. 46: "componente temático que no ocupa la jerarquía central de un poema", cf. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 80.

romántica, que se asimilan y se incorporan a la vida cotidiana de un modo convencional, son motivo de escarnio en varios de los textos del corpus examinado.

2.1. Vejamen anti-romántico, vejamen anti-clasicista en la sátira de J. M. Villergas

La mayor parte de las poesías que conforman la materia textual de esta investigación constituyen un interesante ejemplo de sátira anti-romántica. Menos numerosas, aunque no menos interesantes, son las composiciones de sátira anti-neoclásica. En lo que respecta a la manera de manifestarse en las composiciones ambos tipos de sátira hemos de apuntar que, salvo algunas excepciones, el vejamen anti-neoclásico no se nos muestra de forma aislada en las poesías, sino que con frecuencia comparece junto al vejamen anti-romántico. Circunstancia ésta, que a primera vista, no favorece ni contribuye a dilucidar qué propósitos guían al poeta en sus acometidas contra los románticos y contra los neoclásicos, ni a conocer ni afirmar el grado de desaprobación que profesa a unos y a otros, o en pro de qué manifiesta sus repulsas ante las estéticas del romanticismo y del neoclasicismo.

Los temas y motivos recurrentes que son objeto de sátira contra la literatura de la época han de dividirse en dos partes: una de ellas acoge detalles que ejemplifican un anti-romanticismo; la otra postula un anti-clasicismo. Los vicios y errores que detecta en el romanticismo y que le llevan a empuñar su sátira contra él son: verbosidad, afectación, extrema palabrería, ampulosidad huera, ninguna profundización en los temas, falta de inspiración, de creación original, el plagio, la traducción arbitraria, el amiguismo, el pandillaje grosero, la "oligarquía literaria"; los caprichos de la moda romántica como el snobismo, dandismo, poses, indumentaria, el aspecto externo o moda en el vestir. El repertorio de los motivos

que ilustran su anti-clasicismo es más parco: el anacronismo de los temas y las obras, la subordinación a los preceptos métricos, que constriñen o encorsetan la imaginación, la retórica de estilo. Su ataque se concentra en los censores, en los preceptistas de la literatura. En ambos casos, la sátira de tema literario de Villergas se caracteriza por una tipificación muy elemental, pues se ajusta, en lo que concierne a los aspectos puramente literarios, a los tópicos más comunes y reiterativos que utilizaron los detractores de ambos movimientos.

Ante la lectura de los textos no parece sino que Villergas desea manifestar una postura de neutralidad ante el romanticismo y el neoclasicismo, pues ambas escuelas le inspiran igual sentimiento de ridículo, y la propuesta, la alternativa de una opción que las superase no está presente de un modo claro en su sátira. En principio, su postura es bastante cómoda e irrelevante, no augura ningún riesgo, porque no puede decirse de él que milita en un bando u otro, pero tampoco que esté fuera de él. La complejidad de este asunto radica precisamente en este último punto, pues Villergas en su sátira no ofrece muestras tácitas de defender una escuela o estética determinada: ¿indiferencia?, ¿insensibilidad artística? ¿falta de compromiso?. Ceder ante estas preguntas y convertir o interpretarlas como asertos reducirían nuestro trabajo a un inventario sistematizado de temas y motivos recurrentes de sátira literaria con anotaciones puramente expletivas, que poco dirían de nuestra aportación personal vertida en este estudio.

No es ésta nuestra intención. Por ello, ante las reducidas posibilidades que nos ofrecen los textos poéticos para desentrañar los móviles que incitan a Villergas a escribir sátira anti-romántica y sátira anti-neoclásica hemos tenido que recabar información de su obra en prosa, esencialmente de aquella que Villergas desarrolla paralela, o con pocos años de diferencia, y simultáneamente con la práctica o cultivo de la sátira en verso. La lectura de las novelas que escribe durante el espacio de

tiempo que abarca la publicación de sus dos libros de poesías satíricas, 1842-1846, revelan aspectos muy interesantes, complejos y contradictorios sobre el romanticismo y el neoclasicismo, y cuestionan o permiten replantear, en nuestra opinión, qué intentaba decir Villergas en su sátira anti-romántica y anti-clasicista en verso. De aquí que, previo al inventario de temas y motivos recurrentes que más adelante hemos de exponer, demos paso a un complejo excursus que aclare y describa las eventualidades que nos han surgido en el análisis de los temas y motivos recurrentes de su sátira, a las que no hemos podido sustraernos en la elaboración de este capítulo.

2.1.1. *¡Mueran los clásicos¹⁶! ¡Mueran los románticos! ¡muera todo!*

La fórmula imprecatoria con que intitulamos este apartado pertenece a Antonio Ferrer del Río, quien en su *Galería de la literatura española*, 1846, resume en la citada expresión la opinión que tenía de Villergas como "*escritor satírico*". En la breve semblanza que hizo de éste decía:

Malográndose va por su capricho este felicísimo ingenio. Creyendo llegar tarde a la palestra literaria, quiso meter ruido para que le abrieran paso al grito de *¡Mueran los clásicos! ¡mueran los románticos! ¡muera todo!*. Entonces le parecía de necesidad escribir atrocidades de los que le habían precedido: ahora suele hacerlo por resabio. Desaliñado, con la melena desgreñada y sonriendo como un Fauno, invoca a su musa; ésta desciende festiva, jovial, juguetona, le acaricia con sus flexibles alas y le ofrece una lira entrelazada de rosas, y modula entorno suyo graciosos cantares. Villergas

¹⁶ Adjetivo con que entonces se designaba lo que nosotros llamamos neoclásico. Para más detalles sobre los prejuicios polémicos de que estaban impregnadas las nociones sobre "los clásicos" en boga durante la época romántica, véase R. Sebold, *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970, págs. 40-43.

finge alegría, espía los movimientos de su musa, la sorprende, la sujeta por su bello talle y luego se deleita en arrastrarla por el lodo¹⁷.

A gran distancia del momento y de los hechos en que Ferrer del Río describía el *felicísimo ingenio* de Villergas, las composiciones poéticas de sátira literaria, ciertamente, constituyen un buen ejemplo, al menos en la superficie, de apostasía tanto del romanticismo como del clasicismo. No obstante, tenemos nuestras reservas en aceptar que el "*¡muera todo!*" constituya por sí solo la resolución definitiva a los problemas que plantean los textos poéticos que son objeto de estudio en esta investigación.

Para esclarecer las dificultades que se nos plantean a la hora de emitir juicios valorativos acerca de Villergas y de su producción satírica hay que discernir matices de muy variada índole: aspectos relativos al contexto literario en que tiene lugar la ejecución de su obra, y la relación más o menos estrecha que aquél mantiene con el extraliterario de la vida social del autor, tanto pública como privada. Y ello, lo entendemos y estimamos así, porque para precisar los términos literarios con que se designa a un determinado conjunto de la producción de varios autores que viven y son testigos de una misma etapa histórica -como apunta Marrast- "*las implicaciones políticosociales de las posturas estéticas y de las obras que las ilustran* permiten discernir con mayor claridad el lugar que estos escritores ocupan dentro del movimiento en el que están inmersos, y del que sus textos revelan determinados aspectos"¹⁸. A las *implicaciones políticosociales* de la actitud estética de Villergas tendremos que referirnos en varias ocasiones a lo largo de este trabajo;

¹⁷ A. Ferrer del Río, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de Mellado, 1846, pág. 320.

¹⁸ R. Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Traducción castellana de Laura Roca, Barcelona, Crítica, 1989, pág. 57. El subrayado es nuestro.

por ahora tenemos que remitirnos a ellas para concluir en qué se resuelve el anatema de "*¡Mueran los clásicos! ¡Mueran los románticos! ¡muera todo!*". Vayamos por partes.

En el mismo año en que Ferrer del Río publicó su *Galería*, Villergas dio a la imprenta el que sería su segundo libro de poesías satíricas, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, la mayoría de las cuales habían sido ya publicadas en *La Risa*, 1843-44, y en *El Burro*, 1845; el primero, como ya hemos anotado, fue *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, al que se dedican tres ediciones posteriores, con algunas adiciones y cambios¹⁹: 1847, 1857, 1885. En consecuencia, si nos atenemos a los años de publicación de sus poesías tanto en revistas como en los libros de sus primeras ediciones (1842 y 1846), podemos decir que el "ahora" al que se refiere Ferrer del Río cuando escribe sus declaraciones sobre Villergas en 1846, en realidad, se identifica con la producción satírica de Villergas comprendida entre 1842-1845, a lo sumo.

El dato es interesante, porque a partir de 1844 Villergas hace sus primeras incursiones en la novela, y es la prosa en este género específico el que ha dado pie a gran parte de la crítica de nuestro siglo para definir o calificar, incluir a Villergas dentro de la *novela de tendencia social*²⁰ dentro del romanticismo, sin detenerse en

¹⁹ De ello hemos informado en el comienzo de este capítulo. Los detalles específicos en que difieren las ediciones aquí apuntadas son expuestos en las notas del cotejo textual que requieren las poesías que conforman nuestro corpus de estudio.

²⁰ El término o acepción ha sido tomado de Vicente Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 590-91. De igual modo hubiéramos podido reescribir otros similares como "tendencia democrática humanitarista", L. Romero Tobar, *La novela popular en España en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, Ariel, 1976; "humanitarismo social", "socialismo utópico", I. M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Salamanca, Anaya, 1971, y *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI, 1972;

analizar las posibles relaciones intertextuales que su novela de tendencia social pudieran mantener con las poesías satíricas de tema literario de años anteriores; y, de la perspectiva o intencionalidad con que las escribe en los años en que se produce el *ocaso*²¹ del romanticismo español.

Entre 1482 y 1846, examinados los textos poéticos que conforman nuestro corpus y teniendo en cuenta la naturaleza de las revistas en que vieron muchos de ellos por primera vez la luz, es muy probable que los debates sobre temas de estética sólo importaran a Villergas como algo anecdótico; es comprensible y convincente, como apuntó Ferrer del Río, que le moviera a escribirlos un interés práctico: "meter ruido para abrirse camino en la palestra literaria". Desde este punto de vista el análisis de su poesía satírica de tema literario resulta sumamente simplista y extraordinariamente fácil de resolver. Pero su apostasía del romanticismo y del clasicismo, así como su aporía final o su actitud de inanidad frente a la literatura de una etapa histórica concreta tienen para nosotros un reverso que consciente o inconscientemente Villergas transmitió a sus coetáneos, y, de cuyo análisis intentamos ocuparnos.

"intención social", J I Ferreras, *La novela por entregas (1840-1850)*. Madrid, Taurus, 1972; "paternalismo social", R. Benítez, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco*. Madrid, Porrúa, 1979; "novela social", J. Marco, "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España Wenceslao Ayguals de Izco", y, "En torno a la novela social española", en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969.

²¹ "Si el máximo esplendor del Romanticismo en España se da a mediados de la década de los treinta, es en la siguiente cuando los escritores lo abandonan. Ya desde 1840 se distinguía entre un romanticismo pleno, proclive a toda clase de excesos y otro romanticismo moderado. Sólo el primero se calificaba propiamente de Romanticismo y sus grandes representantes eran, como sabemos, Larra (muerto desde 1837) y Espronceda. El Romanticismo moderado, defendido especialmente por Lista, acabó llevando la literatura, dada su evidente inutilidad, a una situación de crisis que se manifiesta en este decenio 1840/1850", cf. *Poesía española del siglo XIX*, Edición de Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 61.

El reverso del que hablamos no puede extraerse de la lectura literal de las composiciones satíricas, la interpretación y comprensión del mismo podemos obtenerlo a partir de las relaciones intertextuales que aquéllas mantienen y se manifiestan en obras de otro género, es decir, ajeno a la sátira en verso. Las declaraciones que Villergas hace en los prólogos a sus obras en prosa, las digresiones que incorpora en el relato de sus novelas, o los juicios que formula en sus artículos de crítica literaria son de enorme interés y constituyen el punto clave para investigar y dilucidar aspectos desconocidos o no subrayados sobre la intencionalidad del autor en el cultivo de la sátira en verso.

No es extraño, en este último sentido, que las críticas más benévolas que se han escrito sobre Villergas, que no han sido ni muchas ni extensas, partan de su obra en prosa. Por ejemplo, Azorín, que dista mucho de analizarlo como versificador de sátira, se pregunta:

¿Por qué Martínez Villergas parece que está fuera de la literatura?. Siempre este autor nos ha producido la impresión de que no se le consideraba como escritor. Su agresividad continua le hizo ser malquisto de todos; y la posteridad, al menos en parte, la fabrican los coetáneos²².

Sus palabras iban dirigidas a presentar las observaciones y anotaciones que, en dos páginas a lo sumo, dedicaba al *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854, cuya excelencias destacaba con harto énfasis. Si Azorín ya previno o predijo "los juicios interesantes sobre la literatura española de mediados del siglo XIX" que podían extraerse de la obra en prosa de Villergas, críticos más actuales han puesto su punto de mira en la prosa narrativa del autor, anterior en diez

²² José Martínez Ruiz, "Azorín", *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1973, pág. 61.

años al *Juicio crítico*, 1854, para incluir a Villergas dentro de la nómina de novelistas de tendencia social.

Nosotros, por razones que dimanaban de las declaraciones del propio Villergas en sus novelas y en el *Juicio crítico*, de las cuales hemos de reescribir un buen número de ellas, creemos necesario expresar nuestras argumentaciones con el epígrafe de *romanticismo social*.

2.1.2. Romanticismo social

No es probable que únicamente a través de sus poesías de crítica literaria logremos averiguar el grado de su rechazo y desaprobación absoluta, o relativa del movimiento romántico. Sólo a través de otros escritos podemos aventurar lo que éste significó para él, y de qué modo mostró su adhesión al mismo.

El anti-romanticismo de Villergas en lo que respecta a las cuestiones de interés literario, se ciñe y concreta en los tópicos más comunes del movimiento, contra los que sus más acerbados adversarios y enemigos escribieron numerosas sátiras, apenas el movimiento comenzó a dar sus primeras creaciones. Afectación, verbosidad, inmoralidad, plagio, etc., son los lugares comunes contra los que Villergas arremete, emulando tanto a gacetilleros como a autores de reconocido prestigio en el cultivo de la poesía ligera y festiva en el siglo XIX. Pero a su vez, Villergas muestra en diversas ocasiones sus simpatías por este movimiento, simpatías que se dan la mano con aquéllas que expresan sus seguidores; aunque éstas no las escriba en verso y sean desarrolladas de una forma asistemática en sus novelas cortas de *El Cancionero del Pueblo*, 1844-45, en *Los Misterios de Madrid*, 1845, en el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854. Su admiración y elogios a novelistas, dramaturgos y poetas franceses es frecuente y

abundante; las excelencias de las obras románticas francesas que repetidas veces pondera y menta son siempre el modelo superior con las que Villergas hace parangón con las producciones de nuestra literatura nacional. Las diversas declaraciones que Villergas hace en estas obras literarias revelan su talante de "romántico social", al que se supedita, a su vez, la propia trayectoria literaria del autor.

Recordemos lo que Roger Picard escribió acerca del romanticismo social francés, para reconocer en qué términos nosotros hacemos partícipe de éste a Villergas:

El romanticismo social, que era todo lástima por los humildes y deseos de reorganizar la sociedad, iba a tener su origen en las repetidas pruebas de la miseria y de los sufrimientos del pueblo. La sensibilidad viva y exaltable de los poetas iba a gemir elocuentemente por la suerte de los "miserables", la imaginación de los reformadores, tan romántica como su sentimentalidad, les conducía a concebir utopías cuya visión, a su vez, provocaba el entusiasmo popular²³.

Las observaciones y o anotaciones más actuales sobre la vinculación de Villergas al "romanticismo social" provienen de Vicente Llorens, L. Romero Tobar, Iris M. Zavala, J. Ignacio Ferreras, Rubén Benítez, fundamentalmente. Unos y otros, con mayor o menor fortuna y simpatía hacia nuestro poeta, incluyen a Villergas dentro de la nómina de novelistas de "tendencia social". Nosotros para desarrollar este apartado recogemos aquellas observaciones que sirven de apoyo para defender nuestros argumentos: considerar a Villergas como escritor progresista

²³ Roger Picard, *El romanticismo social*, trad. de Blanca Chacel, México, Fondo de Cultura Económico, 1987, págs. 42-43.

que hereda el "criticismo subversivo romántico"²⁴, dentro del marco conceptual de "romanticismo y revolución", y/o "romanticismo de acción"²⁵. En definitiva, Villergas comparte el socialismo humanitario, una filosofía apoyada en las nociones de justicia, de progreso y libertad; donde la expresión "revolución social", aplicada al romanticismo por el propio Villergas en el *Juicio crítico*, 1854²⁶, "condensa - como apunta Ruiz Otín- la nueva tendencia del siglo, la preocupación por las clases desposeídas y por una organización nueva de la sociedad no basada ya en criterios estrictamente políticos -que se revelan ineficaces a los pensadores más lúcidos de Francia-, sino económicos"²⁷. Nos urge ahora centrarnos en las razones de los críticos en su reconocimiento de Villergas como escritor de tendencia social.

2.1.2.1. *El Cancionero del Pueblo*, 1844.

²⁴ La acepción, que por razones sobradamente conocidas se aplica a Larra y Espronceda, está recogida de Donald L. Shaw, "La reacción anti-romántica en España", en *El Romanticismo*, edición de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pág. 242.

²⁵ Para el concepto de estas expresiones véanse José Escobar, "Romanticismo y revolución", y Claude Poullain, "Romanticismo de acción y romanticismo de evasión", en *El Romanticismo*, edición de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, págs. 320-335 y 339-370, respectivamente.

²⁶ "Era pues el romanticismo en el fondo algo más que una revolución literaria; era casi una *revolución social* [...]". Cf. Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 186. El subrayado es nuestro.

²⁷ Doris Ruiz Otín, *Política y sociedad en el vocabulario de Larra*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983, pág. 257, cf. José Escobar, "Romanticismo y revolución", en *El Romanticismo*, edición de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pág. 332.

Vicente Llorens ciñéndose al prólogo de la primera novela de Villergas, *La casa de poco trigo*, 1844, y a un fragmento del *Juicio crítico*, es el primero que afirma la vinculación o inclusión de Villergas en la literatura de tendencia social:

Villergas aboga por una literatura de tendencia social; [que] no la hacía derivar de Sue, puesto que la ve ya en el romanticismo, "el romanticismo bien entendido", tal como lo concibieran Víctor Hugo y Dumas²⁸.

Para quien desconozca dicho prólogo, por otra parte más sugerente que la propia novela, las argumentaciones o palabras de Llorens difícilmente serán comprendidas. En él Villergas hace una reflexión de cuanto ha escrito hasta entonces, es decir 1844, y tras calificar de "frívolos ensayos de juventud" su producción anterior se aplica a pronosticar cuáles deben ser las directrices que debe seguir la literatura de su tiempo, la que él mismo se siente llamado a desarrollar imbuido de propósitos filosóficos y sociales, apelando al autor y al lector dice:

Si bien en composiciones cortas puede haber toda la crítica necesaria para corregir los defectos de la sociedad, ni el lector saca tanto fruto de ellas, ni son para él de tanto valor como una obra donde el escritor tiene más libertad y más extensión para esplanar sus pensamientos. Además estoy convencido de que ha pasado ya el tiempo de hacer poesías sin otro objeto que el de distraer, divertir o adormecer la imaginación. Las producciones literarias en este siglo necesitan otra circunstancia que

²⁸ Vicente Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 591. En referencia a la alusión al socialismo utópico francés de Llorens, cabe citar las palabras de H. Juretschke: "La acentuación del elemento liberal, o dicho de otra manera, la politización de la literatura romántica en conformidad con las corrientes constitucionales, populares y sociales está representada por Víctor Hugo, Lamennais y Saint-Simon". Cf. H. Juretschke, "La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español", en *El Romanticismo*, ed. de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pág. 313.

las recomiende, y es la filosofía. Un libro que no tenga tendencia social, que no se proponga algún fin moral, es a mis ojos una obra inútil que no sirve para nada²⁹.

Lamentablemente el "romanticismo bien entendido" al que alude Llorens, que se desprende del prólogo de la novela de Villergas y de las mismas palabras del autor en el *Juicio*, no está representado en las narraciones cortas de *El Cancionero del Pueblo*, donde *La casa de poco trigo* es la primera de ellas, ni en ésta ni en otras obras de distinto género se encuentran modos de reactivarlo, y lo único que encontramos son caricaturas del romanticismo, en gran parte porque Villergas carecía de talento, imaginación y habilidad formal para construir universos narrativos, y por otra, no menos significativa, porque deliberadamente quería manifestar su desaprobación del movimiento mediante la burla de los excesos literarios pseudo-románticos.

No obstante, pese a las caricaturas del romanticismo que se advierten en la mayoría de las novelas cortas que contiene *El Cancionero del Pueblo*, Villergas ofrece pruebas manifiestas de su vinculación al romanticismo social mediante abundantes digresiones, que de propia voz o en boca de sus personajes llenan las páginas de sus relatos. A esto hay que añadir que la mayoría de los protagonistas son gente desheredada, pobres, huérfanos, víctimas, en definitiva, de una concreta situación social y económica. Los problemas o dificultades que tienen que afrontar provienen de su condición social; la de desheredados constituye una traba o criba importante para poder ver realizados sus anhelos o aspiraciones o para truncar sus esperanzas en la consecución final de aquéllas. Los desenlaces son fatales en algunos casos, acaban en el suicidio del protagonista, pero la mayoría de ellos se resuelven felizmente. La virtud de la inocencia, de la honradez y el talento de los

²⁹ Cf. Juan Martínez Villergas, *El Cancionero del Pueblo*, t. I, 1848, 2ª ed., **Prólogo**, págs. VII-VIII.

personajes son siempre ensalzados y se erigen en las únicas armas de que éstos disponen para reclamar el derecho de ser felices, dentro de una sociedad que castiga y se ensaña con el más débil.

No podemos resumir aquí todos los argumentos de las novelas, como tampoco podemos reescribir todos los juicios que Villergas vierte en ellas, y que sirven para identificarlo como novelista de tendencia social. Por razones de espacio ofrecemos algunos ejemplos que, en nuestra opinión, son suficientemente ilustrativos de cuanto hemos escrito.

En "El secreto a voces" (*El Cancionero del Pueblo*, t. IV, págs. 1-95), donde la protagonista es una joven huérfana cuya felicidad se ve amenazada por esta circunstancia, ya que el joven a quien ama es un escrupuloso de la "limpieza de sangre", y donde la falta de testimonios acerca de sus orígenes constituyen la principal dificultad para ser aceptada en la sociedad, Villergas utiliza el tema de la "oscuridad de nacimiento", "escandalosa preocupación de la vieja sociedad en que vivimos" -dice el autor-, para denunciar el estado de la "organización social", y de los impedimentos de la "reedificación del edificio social". Todos los personajes de la novela, excepto la protagonista, "participan de los errores añejos de conceder más al lustre de la cuna que al brillo de la ciencia y de la virtud".

El desenlace final es venturoso, porque se descubre que la protagonista sí que tiene padre y madre conocidos, que además están vivos. La técnica narrativa de Villergas en la elaboración de esta novela corta no revela ningún tipo de prodigio ni esfuerzo artístico personal, sino que obedece al esquema simplista y sustancial con que se aborda el tema de la orfandad en la literatura romántica, abundante sobre todo en las novelas de folletín y por entregas, pero también en el teatro. Donde - como apunta Enrique Rubio- "se juega con la ascendencia del protagonista; [y] si

en un principio no se sabe quiénes son los progenitores, el lector, a medida que avanza la peripecia argumental, conoce su ascendencia con todo tipo de detalles"³⁰.

El interés de ésta y otras novelas que contiene *El Cancionero del Pueblo* no reside en la elaboración artística, sino en lo que Romero Tobar denomina los "excursos narrativos"³¹, en los que de forma directa o encubierta el autor manifiesta su intencionalidad. En el caso concreto de esta novela los juicios de todo orden que Villergas hace en ella obedecen a una intencionalidad de carácter político y social.

Para la constatación evidente de este propósito deliberado podemos citar las palabras de Villergas acerca de la heroína. De persona "despreocupada" califica el autor a la joven protagonista, tanto por convicción como por egoísmo, ya que ella era:

Una entusiasta de los principios de igualdad y fraternidad tan cacareados como mal comprendidos en estos últimos tiempos. Ella estaba al nivel de los *demócratas reformadores*; porque condenar sus ideas era condenar su existencia, su origen dudoso; era acusar su delito a los ojos de los que creen la condición humilde del hombre un vicio hereditario como el pecado de Adán³².

³⁰ Enrique Rubio Cremades, *Mariano José de Larra, Artículos*, edición de, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 385, nota 416: "Es el caso de *La Conjuración de Venecia, Don Álvaro o la fuerza del sino, El Trovador*, etc."

³¹ L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, Ed. Ariel, 1976, págs. 153-4, introduce el término para analizar "la llamativa presencia del autor" en el relato, que se manifiesta: "en monólogo explicativo dirigido al lector, como cómplice de la trama novelesca y sus funciones simbólicas, o por el medio más conocido de los comentarios y las explicaciones de finalidad docente. Esta última forma de presencia desdoblada en la voz inevitable del narrador omnisciente o en la del propio autor, constituye el recurso que denomino *excursus narrativo*". El subrayado es de Tobar.

³² "El secreto a voces", *El Cancionero del Pueblo*, t. IV, ob., cit., pág. 32.

Otras digresiones de carácter político son aquellas en las que se alude a las conspiraciones de los moderados para la devolución de los bienes nacionales. En realidad, abundan los motivos y detalles de la más variada índole que evidencian los propósitos del autor; en este sentido, no están exentos de intencionalidad política y social otros comentarios de Villergas, en apariencia marginales o expletivos. Así sucede cuando, para ridiculizar la ignorancia e insensibilidad literaria del pretendiente de la protagonista, no repara en aludir o traer a colación a los maestros de la literatura francesa: Dumas, Víctor Hugo y Eugenio Sue; mentores de la sensibilidad social hacia los más desprotegidos, y de la que él mismo, Villergas, participa.

En "Una dama y dos galanes" (*El Cancionero del Pueblo*, t. V, páginas 82-165) un joven poeta acaba suicidándose, mientras triunfa el renombrado escritor que se apropió con malas artes de una obra manuscrita del primero. El protagonista es víctima también de una determinada situación social: pobre, con una madre gravemente enferma que acaba muriendo; el único amigo que tiene pierde la vida en un duelo cuando se enfrenta con el infame escritor que se apropia del drama del joven poeta y le arrebató la dama a quien éste amaba. Todas las desgracias se aúnan en un "miserable" desheredado, cuya única culpa parece radicar en su condición humilde; no dispone de ningún tipo de amparo o protección ni siquiera de solidaridad social, puesto que la virtud y el talento no son garantías suficientes con las que poder medrar en su carrera de dramaturgo.

En "La casa del duende. Leyenda" (*El Cancionero del Pueblo*, t. III, págs. 49-112), parodia en verso del género fantástico con elementos macabros, tales como apariciones y fantasmagorías de ultratumba, Villergas, aunque sea en una mínima

referencia, aprovecha la ocasión para denunciar la indiferencia de los que mandan hacia las penalidades de las "clases trabajadoras", con cuyos precarios bienes se alimenta "el brillo de las coronas":

Que esta es del pueblo infeliz
la suerte dura y penosa,
sostener a los que mandan
con la vida y con la bolsa.

Ellos mandan a las cortes
inteligentes personas,
que con celo infatigable
charlan, gritan y peroran.

Sobre si el progreso es bueno,
si conviene la reforma,
si el pueblo exige derechos,
y el trono esplendor y gloria.

Y pasan días y días
en estas y en otras bromas,
y al cabo y al fin lo pagan
las clases trabajadoras.

¿Qué les importa a los hombres
que pasean en carrozas,
que el buen labrador arando
vierta el sudor gota a gota?.

Mientras el pueblo lo paga
ellos viven y ellos gozan,

y lluevan bailes y orgías
y haya brindis y arda Troya³³.

2.1.2.2. *Los misterios de Madrid*, 1844-45

Los Misterios de Madrid. Miscelánea de costumbres buenas y malas, publicada en 1844-45, en tres tomos de 309, 319 y 317 páginas, respectivamente, es la primera novela de gran extensión de Villergas que peor reputación como novelista le ha acarreado. Narciso Alonso Cortés califica de "inverosímiles creaciones de una *pluma sectaria*"³⁴ las "odiosas figuras" del Marqués de Calabaza y del jesuita D. Toribio, personajes clave de la novela entorno a los cuales se tejen innumerables y extravagantes peripecias, difíciles de resumir aquí por prolijas y abundantes. En su sucinto comentario nada dice Alonso Cortés acerca de las contrafiguras que, entre los muchos personajes que intervienen en la novela, les disputan a aquéllos el protagonismo, como son Miguel Ángel y Laura.

J. Ignacio Ferreras, por su parte, tampoco guarda una buena "impresión" de la obra, sus aportaciones en este sentido son de desaprobación y sus reproches o recriminaciones están formuladas en tono desaprensivo:

Villergas pasa revista a todos los grupos sociales: aristócratas, clérigos, comerciantes, bandidos, banqueros, etc.; su intención "social", si intenciones de este

³³ Los versos citados en *La casa del duende (Cancionero del Pueblo)*, 1848, 2ª ed.), págs. 54-55. La leyenda fue publicada también en la segunda edición de *Poesías jocosas y satíricas*, 1847, los versos citados en esta edición en pág. 236.

³⁴ Narciso Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo Biográfico-Crítico*, ob., cit., pág. 141.

tipo posee el autor, es la de mostrar al lector una sociedad corrompida por el vicio, la miseria y el afán de lucro.

Villergas no propone, como Ayguales de Izco, ningún plan de concordia social entre las clases poseedoras y las trabajadoras, se limita a subrayar las diferencias sin ninguna moralidad politizadora³⁵.

Ambos críticos se escudan para decir que Villergas escribió largo y tendido, como hubiera podido prolongar indefinidamente su novela insustancialmente, "la de haber sido escrita con tema forzado a instancias del editor, que vio en ello un medio seguro de explotar los gustos populares"³⁶. Para nuestros intereses más inmediatos este dato carece de importancia, porque la respuesta a la observación anotada se encuentra en los problemas técnico-narrativos de los textos novelísticos anteriores a 1870; y en relación con ello se precisa una lectura más detenida sobre la "llamativa presencia del autor" en el relato, en los términos anotados por L. Romero Tobar acerca de los tipos de "excursos narrativos" que pueden extraerse de la lectura completa de la novela³⁷. Son otras las intenciones de Villergas las que

³⁵ Cf. J. Ignacio Ferreras, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 136.

³⁶ Narciso Alonso Cortés, ob., cit., pág. 142.

³⁷ Véase L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, ob., cit., págs. 151-156 y 119-150. En el *Prólogo* en verso, Villergas anuncia en tono jocosos el proyecto de escribir *Los Misterios* como plan urdido por el editor para hacerles ganar, a ambos, dinero y fama, en el *Epílogo* en prosa, el autor, más reflexivo y serio, manifiesta sus intencionalidades de carácter político y moral. En diversos capítulos, Villergas, interpela continuamente al lector haciéndole cómplice de sus problemas de creación, como es el caso de justificarse en la agregación de cualquier chisme o anécdota para ultimar las páginas de que consta cada entrega. Digresiones, juicios, reflexiones de todo tipo son "excursos" directos en boca de Villergas o de cualquier personaje que deliberadamente sirven al autor para poner al descubierto su intencionalidad.

nosotros queremos subrayar, en particular las que, consciente o inconscientemente, manifestó el autor en pro de un romanticismo social.

Convenimos con Narciso Alonso Cortés en su opinión de que El Marqués de la Calabaza y D. Toribio son creaciones de una "pluma sectaria", puesto que Villergas deliberadamente tiene el propósito de escribir una novela anti-aristocrática y anticlerical. No compartimos el juicio de Ferreras acerca de la ausencia de "intención social" y de "moralidad politizadora" en la novela de Villergas, entre otras razones porque tendríamos que hacer caso omiso de las declaraciones que el autor, expresamente en favor de su intencionalidad, hace en el "Epílogo" a *Los Misterios de Madrid*:

Si la libertad de imprenta hubiera sufrido menos ataques del poder habría intentado desenvolver mis teorías en política y moral, sino con erudición y destreza al menos con la sinceridad y franqueza que me caracterizan. He tenido por consiguiente que pasar por alto este particular hasta que vengan mejores días, hasta que no sea un delito el emitir un hombre sus doctrinas [...]. Entretanto, he debido circunscribirme, ya que mi pensamiento ha sido siempre el destruir las cosas viejas y los vicios nuevos del tronco social, he debido concretarme, repito, a combatir a la aristocracia y a los aristócratas, a esa nobleza estúpida que se opone a que la igualdad política se cumpla y a que los vínculos de la fraternidad se estrechen cuanto es necesario a fin de que la nación consiga ser al mismo tiempo libre y poderosa³⁸.

Por otra parte, nos resultarían incoherentes y gratuitos los esfuerzos del autor en escribir toda la serie de extensos y abundantes parlamentos de índole política, con toscos análisis de orden social, que intercala en la narración de los "misterios", y que ocupan tanto espacio como el dedicado a contarnos las peripecias de las

³⁸ T. III, págs. 313-14.

tramas que se cruzan en ella. Desde nuestro punto de vista, del epílogo de Villergas no cabe más lectura que la literal, en tanto que esa interpretación a pie de letra halla su corroboración en la fabulación de su novela. Villergas en *Los Misterios* no intenta más que desarrollar sus "teorías políticas y morales" dirigidas o encaminadas a "destruir las cosas viejas y los vicios nuevos del tronco social", con el propósito de conseguir la "igualdad política", la "fraternidad" de las clases sociales "a fin de que la nación consiga ser a un mismo tiempo libre y poderosa".

El esquema del que parte Villergas para conseguir tan elevados fines es muy sencillo: dos clases sociales en perpetuo divorcio, la aristocracia y el pueblo. Diferencias abismales entre unos y otros de todo orden. Las carencias del pueblo, los desposeídos, se debe a la intolerancia, privilegios, y falta de escrúpulos sociales de los aristócratas. La denuncia de esta situación es harto repetida en toda la novela, y la forma con que nos la describe no está exenta de maniqueísmo. No obstante, sus objetivos no se detienen en la denuncia de los males que aquejan a los desheredados, y de la inculpación a la aristocracia del "[des]equilibrio social del siglo XIX"³⁹. Su última finalidad es la de exponer cuáles deberían ser las reformas de carácter político, social y económico que paliaran las desigualdades entre las clases sociales. Su proyecto de reedificación social acoge y se expande a toda la sociedad, y deviene así, como él advierte en el epílogo, en un programa, un ideario "político y moral"; pero en el que lo moral adquiere tal magnitud que sobrepasa en importancia a los intereses estrictamente políticos.

³⁹ Cf. *Los Misterios de Madrid*, t. I, Cap. IV, La puerta de hierro, pág. 50. Villergas ironiza sobre el "equilibrio social del siglo XIX", tras una larga descripción de las penalidades que sufren los mendigos de Madrid.

Esta conciencia de lo moral se traduce en Villergas, en consonancia con los románticos sociales franceses, en un deseo de "guiar a los hombres hacia el bien"⁴⁰. Los más grandes poetas del romanticismo social francés habían de mostrar el camino y dar ejemplo de ese deseo y para ello, como apunta R. Picard, "expusieron en sus obras una especie de socialismo humanitario, una filosofía social apoyada en las nociones de justicia, de progreso y de libertad"⁴¹.

"La reforma profunda de la sociedad en nombre de la fraternidad humana y de la justicia", "la renovación política y moral" del orden social, cuya mayor preocupación era la "liberación de la miseria que oprime al pueblo y la defensa del ciudadano contra los poderes"⁴², que se propusieron los románticos sociales franceses, tenía su principal resorte en el "liberalismo que, según su doctrina, debe trascender tanto la sociedad como la literatura, y el mundo moral tanto como el de los intereses materiales"⁴³.

Liberalismo y Romanticismo, "deseo de libertad" y "sentimiento del bien", van unidos, son las afirmaciones y exigencias esenciales del romanticismo social francés. Villergas no es ajeno a ellas, y aunque con notable falta de "erudición y destreza", creemos que deliberadamente intentó transmitírnoslas. En el epílogo de la novela nos dice directamente cuáles eran sus propósitos en la recreación de los "misterios", pero sin la lectura completa de éstos difícilmente pueden corroborarse aquéllos, so pena de caer en juicios simplistas y arbitrarios.

⁴⁰ R. Picard, *El romanticismo social*, ob., cit., pág. 38.

⁴¹ R. Picard, ob., cit., pág. 47.

⁴² R. Picard, ob., cit., pág. 43.

⁴³ R. Picard, ob., cit., págs. 43-44, 49: "Por medio de la libertad de examen quedan descubiertos los sufrimientos sociales que son condenados en nombre de la justicia, y se hace la promesa de remediarlos en nombre del progreso".

Su proyecto de reforma, de renovación del orden social, de acuerdo con los postulados del romanticismo social, está ahí, y se dirige a toda la sociedad. De ello que pase revista a todas las clases sociales y que interpele al lector continuamente con sus digresiones reformistas. Para nosotros los largos parlamentos, en que se extiende Villergas con el fin de desarrollar "sus ideas políticas y morales", no son sino exponente del romanticismo social al que desde un principio hemos vinculado al autor.

Los parlamentos de Villergas afectan a todos los órdenes de la vida en sociedad: política, economía, cultura, costumbres, conductas, sentimientos, sensibilidad social, etc.; se suceden y se repiten arbitraria y dilatadamente, ya sea en boca del autor o de los personajes. Los fragmentos testimoniales, que, por razones obvias, sólo podemos citar sucintamente, son muy numerosos, y aunque todos ellos se acogen a la defensa del humanitarismo social pueden ser expresados por el motivo que los define. Así, encontramos abundantes denuncias de la vida de los humildes que conducen a las oportunas reflexiones y exhortaciones a practicar el bien, la conmiseración, la piedad: "*La primera obligación en un buen ciudadano considero yo que es socorrer a los necesitados según sus fuerzas...*"⁴⁴; "*El que tiene tan poca conciencia que hace el mal por el placer de hacerlo, que ultraja a la miseria en vez de ampararla, no puede ser amigo mío*"⁴⁵. El repudio del egoísmo y la proclamación de un amor universal van unidos a afirmaciones o exigencias de cristianismo sincero, considerado como un bien social, uno de los personajes miserables dice: "*Yo rezo, creo en Dios y en el amor al prójimo, otras mujeres se*

⁴⁴ Cf., t. I, Cap. II, ¿Quién es el muerto?, pág. 35. El fragmento del que se toma la cita se extiende copiosamente en desarrollar esta idea.

⁴⁵ Cf. t. II, Cap. XXIV, La sorpresa, pág. 252.

arrodillan en público y hacen alarde ostensiblemente de sus ayunos"⁴⁶; y el propio autor declara: *"Profesamos la doctrina de que la religión es el principio de la civilización y la más preciosa de las necesidades sociales"*⁴⁷. El sentimiento, la inclinación hacia el bien se manifiesta en determinadas actitudes como es el rechazo de la venganza, la confianza en la infalibilidad del corazón, en la capacidad del ser humano para redimirse, en definitiva, la fe en la bondad natural del hombre: *"El sentimiento de la compasión es innato en el corazón del hombre, y el que en tan horrible trance [la muerte] no sabe desprenderse de sus odios, resentimientos... ese es un aborto monstruoso de la especie humana"*⁴⁸; *"Hay venganzas que sobrepujan*

⁴⁶ Cf. t. I, Cap. VI, La despedida, pág. 70.

⁴⁷ Cf. t. III, Cap. XV, Nuevos proyectos, pág. 169. El capítulo insiste en la necesidad de instrucción y moralidad en los religiosos, sacerdotes y clero en general, y en el rechazo de la "crasa ignorancia" de muchos de sus componentes: *"en vez de clérigos fanáticos queremos religiosos razonadores"*. Se alaba a Voltaire como pensador, pero no sus conclusiones, se enaltece la figura de Rousseau.

⁴⁸ Cf. t. I, Cap. XXI, Fígaro, pág. 225. Los fragmentos que en relación a este tema podrían citarse son muy numerosos, los personajes que lo encarnan son, en su mayoría, modelos de conducta, pero junto a ellos están los que encarnan comportamientos deleznable y réprobos, pero que experimentan en varias ocasiones el arrepentimiento sincero, un ejemplo es Lorenzo, un verdadero crápula, un impenitente moral y social. Aristócrata por herencia, desconoce su ascendencia y ha sido criado por malhechores, se comporta hasta los últimos capítulos con audaz felonía. Su redención no se produce por efecto de saber que pertenece a la aristocracia, sino por instinto, por las emociones y la pasión que experimenta su corazón ante varios acontecimientos y por los verdaderos sentimientos nobles de aquellos que no tienen linaje. [t. I, Capítulos: XXVIII-XXX]. Otros ejemplos que en este sentido pueden citarse son la marquesa de la Calabaza, esposa del malvado Marques de la Calabaza, personaje de carácter vulnerable, capaz de sentir y experimentar tanto sentimientos de solidaridad hacia el pueblo, como de intolerancia con la causa del liberalismo, [t. I, Caps. XI, XXV-XXVI; t. II, Caps. VI-VII, XXIV, t. III, Caps. III, VI-VII, XIX].

al valor de las culpas y penas que hacen disminuir la monstruosidad de los delitos"⁴⁹.

La crítica general de los abusos sociales y la denuncia de la miseria de los humildes, en principio, está reservada a personajes modélicos: liberales, demócratas por instinto, de sentimientos filantrópicos, "despreocupados"⁵⁰, a los que "ningún sufrimiento, ninguna miseria es indiferente", y cuyo único deseo es "consolar, rehabilitar a los desgraciados, a los caídos", que "exigen a la sociedad que se reforme para destruir los males y las injusticias cuya creación ha permitido"⁵¹. Como dice Picard, "el liberalismo se une así a la reivindicación de justicia; se apoya también en la del progreso, tan característica del pensamiento social de la escuela romántica"⁵². Pero en ese deseo de reforma profunda de la sociedad, Villergas no descuida a "los otros", los que por diversas circunstancias no son merecedores de tan nobles cualidades y cuando se ocupa de ellos, si bien es prioritario la denuncia de actitudes y comportamientos erróneos, lo hace destacando la condición de víctimas que, por educación, ambiente o prejuicios sociales, han caído en desgracia ante la sociedad. De ahí, que exceptuando al jesuita D. Toribio, a la alcahueta la tía

⁴⁹ Cf. t. III, Cap. XXIX, Una venganza, pág. 284.

⁵⁰ Muchos son los personajes de que se sirve Villergas para ilustrar esta idea. Desde Miguel Ángel, protagonista de la novela, su amada Laura, Lucía, su madre; un amigo poeta, hasta Irene, protagonista de un rocambolesco "misterio", a la que, por "buen corazón, solidaridad con los pobres", "de corazón demócrata", "demócrata por instinto", que "experimentaba una indefinible tristeza cuando comparaba su situación a la de los pobres", "le era indiferente que su cuna mereciera la calificación de humilde o elevada, siempre que fuera *noble* en el sentido de honrada y virtuosa": [véanse: t. I, Cap. IV, La Puerta de Hierro, pág. 50; t. II, Cap. XXVIII, La Providencia, pág. 290; t. III, Cap. XXIV, La dote, págs. 242-43]. El subrayado pertenece al autor.

⁵¹ R. Picard, *El romanticismo social*, ob., cit., pág. 49.

⁵² R. Picard, ob., cit., pág. 50.

Sin Huesos, a los malhechores facciosos y a los criminales, reconozca la desgracia de los miserables, y los marginados, los fuera de la ley, encarezca los sentimientos nobles e ingenuos que poseen y se apreste a combatir o repeler toda una serie de prejuicios y prevenciones sociales que se ciernen sobre todos ellos, sin hacer justicia a la verdadera condición de su existencia.

En este sentido o desde este punto de vista se pueden citar aquellos motivos que aluden al optimismo, a la fe en una regeneración social de todas las clases sociales, y sus juicios abarcan muchos aspectos relativos a la educación, a las instituciones, y a la sensibilidad social de los individuos; aunque tosca y vagamente, su moralismo en este plano acoja también parlamentos que afectan al plano económico y al político, en general. Entre los fragmentos o citas que podemos ofrecer se encuentran los motivos sobre el rigor en las convicciones ideológicas, *"Cuando las ideas políticas no son hijas de una meditación severa y de una convicción profunda no pueden ser muy duraderas"*⁵³. En torno al reparto de la propiedad: *"La propiedad bien adquirida es muy digna de respeto, me libraré yo de atacarla; pero mis lectores perdonarán si les digo que la propiedad está mal repartida"*⁵⁴; *"¿Son esos los blasones de un aristócrata, que porque se ha llenado de títulos robando y asesinando, insulta la miseria, se mofa de la desgracia y desprecia a los hombres honrados que ganan de comer honradamente?. ¿Y luego, malvados aristócratas, os quejáis de los **niveladores**?"*⁵⁵. Las desigualdades ante la ley, *"mientras el pueblo no conozca sus derechos y sus deberes, la estatua de la justicia sonríe a los poderosos con la espalda vuelta hacia los artesanos y*

⁵³ Cf. t I, Cap. XI, Un diputado, pág. 120.

⁵⁴ Cf. t. I, Cap. IV, La puerta de Hierro, pág. 49.

⁵⁵ Cf. t. II, Cap. XII, La despedida, pág. 128. El subrayado es nuestro.

jornaleros"⁵⁶. Sobre la administración de la justicia en España, las ideas sobre este tema se extienden a la necesidad de reformas penales, del sistema penitenciario, de los trámites judiciales⁵⁷, y contra la pena de muerte y a favor de rehabilitar a los reos. Apenas hay capítulo en que este tema, en cualquiera de los motivos anotados, no sea objeto de largas digresiones, en gran medida porque en *Los Misterios* los delincuentes, malhechores y bandidos son parte importante de las tramas y acciones que se desarrollan en el conjunto total de la novela. Todo ello da pie a Villergas para exponer sus ideas sobre el crimen⁵⁸, el reo⁵⁹, el verdugo⁶⁰, el preso político, y

⁵⁶ Cf. t. I, Cap. VI, La despedida, pág. 68. En el Cap. XII, Una revelación, pág. 130, Miguel Ángel, el protagonista, dice: "*Ya supongo que será inútil todo lo que diga sobre este particular; pero mi deber es defender la inocencia y la pobreza y clamar porque llegue un día de humanidad y justicia, desterrando esos escandalosos abusos que hacen padecer menos al que es doblemente criminal, solo porque el dinero, el favoritismo y la categoría social ejercen un doble influjo sobre la ley*".

⁵⁷ T. I, Cap. XVI; Una visita nocturna, pág. 176-78: *¿Cuánto ganaría la sociedad con la simplificación de los procedimientos judiciales que hemos indicado?. Hay causas que podrían fallarse a los dos días de cometerse el delito...*. "*Para esto se necesitaría obrar una gran revolución en el sistema correccional [...], y la sociedad agradecería los benéficos efectos de la administración de justicia*". El mismo tema se repite en t. II, Cap. XV, Todo está perdido, págs. 164-64.

⁵⁸ En el t. I, Cap. XVI, Una visita nocturna, págs. 169-178, hay un largo parlamento sobre el tema. Villergas toma como referencia a Eugenio Sue: "*Quien cree que los criminales, lejos de corregirse en la cárcel, adquieren mayores vicios con el contacto inmundo de los demás, y en este supuesto aboga por el aislamiento...*". "*¿Qué importa a la sociedad el arrepentimiento del que va a morir, del que no conserva ningún recuerdo saludable y provechoso?. La pena de muerte, lejos de ser un bien, es un mal para la sociedad*".

⁵⁹ En el t. II, Cap. II, Los dos amigos, pág. 26: "*El castigar a un reo sin oírle es tiránico y feroz, nadie tiene derecho para tanto, porque serían muchos los inocentes que perderían la existencia por meros indicios de criminalidad*".

⁶⁰ En el t. III, Cap. XXVIII, Quien era el hombre misterioso, pág. 275: "*¡Ah! cuan poco, pueblo, comprendes mi dolor cada vez que he de desempeñar este vil oficio a que me condenó la*

por supuesto la condena de la morbosidad del público ante los ajusticiamientos⁶¹. Contra los prejuicios humanos fijados arbitrariamente, *"Hay una prevención contra los malhechores que nos parecen siempre dotados de todos los vicios y capaces de todos los delitos"*⁶².

En la crítica de las instituciones sociales se encuentran disertaciones sobre el matrimonio por imposición paterna, en especial en relación a la mujer, y se aborda el problema del divorcio: *"¿Son sólo infelices los matrimonios en que los padres han ejercido un pernicioso influjo?. Y puesto que no es así, ¿sería conveniente establecer el divorcio en nuestro país?"*⁶³. Y en nombre de la reforma de las

Providencia [...], pero nadie me comprende, los hombres que detestan al verdugo mantienen la pena de muerte, y yo habré de sacrificar otra víctima mañana".

⁶¹ La denuncia de la morbosidad del público que presencia las ejecuciones va unida siempre al rechazo de la pena de muerte. El tono con que aborda ambos temas es de severa indignación, t. II, Cap. XXX, ¡Y era él!, págs. 312-316: *"Este acto de justicia salvaje en que los hombres ostentan por las leyes sociales el derecho tiránico de asesinar a los hombres"*, t. III, Cap. XXVIII, Quien era el hombre misterioso, págs. 274-75: *"Entre nosotros no tanto se castiga al delincuente como se le asesina e insulta"*. Antes de llegar a estas conclusiones Villergas se extiende largamente en expresar su repudio ante el escarnio y humillación que sufren los ajusticiados en su camino hacia el cadalso, omitimos los fragmentos por su extensión.

⁶² Cf. t. I, Cap. IX, Temores y esperanzas, pág. 97.

⁶³ Cf. t. II, Cap. VII, Historia de la marquesa de la Calabaza, págs. 86-87. Villergas añade: *"Cuestión es esta demasiado grave, que procuraremos dilucidar lo más extensa y concienzudamente que podamos en otro capítulo"*. En realidad no lo hizo.

costumbres se ataca el duelo⁶⁴, el juego⁶⁵, las tertulias⁶⁶, a los delatores⁶⁷. No escasean, por otra parte interesados puntos de vista en torno a gustos literarios, "*Quintana, y Víctor Hugo, Dumas, Larra, Sue*" son, entre otros de la misma especie, los recomendados, *Moratín y Gil y Zárate*" se rechazan⁶⁸.

El encarecimiento de la "*virtud y el saber como únicos bienes humanos no perecederos*"⁶⁹ es la consigna para crear un nuevo estilo de vida. El nuevo orden social únicamente puede alcanzarse combatiendo todos los errores y vicios que han sido denunciados. Disipar los prejuicios de clase, preconizar la fusión de los grupos sociales, es, a fin de cuentas, el objetivo definitivo: el hombre no debe medirse por su ascendencia, o linaje, "*Al hombre debe juzgársele por sus obras y no por su*

⁶⁴ Véase t. III, Cap. II, La medicina que mata, págs. 16-19.

⁶⁵ Véase t. III, Cap. VII, El Garito. Segunda parte, págs. 75-78.

⁶⁶ Véanse t. II, Cap. I, Un poeta, págs. 5-8; t. III, Cap. VI, El garito, págs. 65-66 y ss.

⁶⁷ Véase t. III, Cap. I, Un gran empleo, págs. 5-13. Todo el capítulo está dedicado a la policía secreta.

⁶⁸ Cf. t. I, Cap. IX, Temores y esperanzas, págs. 98-100. Los interesados puntos de vista en cuanto a gustos literarios se extienden y abarcan diversos motivos. Véanse, t. II, Cap. I, Un poeta, págs. 5-15, donde refiere las circunstancias que rodearon la representación de *El Trovador*; t. II, Cap. IX, La sobrecena, págs. 97-107, sobre la falta de sensibilidad literaria; t. II, Cap. XX, La visita deseada, págs. 213-225, contra el furor filarmónico y contra el agravio comparativo que sufren algunos autores y artistas en relación a los privilegios que distinguen a otros; t. III, Cap. IX, Solución de un enigma, págs. 122 y ss, alusión al comité del Príncipe: "*el comité del teatro era a la sazón patrimonio de media docena de literatos viejos*"; t. III, Cap. XIII, El rigor de las desdichas, págs. 145-147, ataca a Gil y Zárate por su *Manual de literatura* (1844): "*El necio Gil y Zárate, que en su Manual de Literatura se atreve a despreciar al inmortal Quevedo...*".

⁶⁹ Cf. t. I, Cap. VIII, Candelas, pág. 87.

*nacimiento*⁷⁰". Desde este punto de vista, para Villergas, "*La aristocracia es un elemento antisocial*", y por ello levanta la voz para decir "*Aspiramos a la igualdad, a una igualdad racional, equidistante de la anarquía y de la oligarquía*⁷¹". De ahí los abundantes parlamentos contra los aristócratas y los jesuitas, presentados como desalmados frente al pueblo, virtuoso y bueno.

El tiempo interior de la narración se sitúa en 1836-37, pero su discurso alcanza y se dirige a la situación política en que se escribe la novela, 1844-45, que posibilita un cuadro social como el descrito en ella, a la vez que desarrolla una entusiasta proclama para el futuro: el propósito de disipar los prejuicios de clase y preconizar la fusión de los grupos sociales. En este cometido "el pueblo" será el gran protagonista. En un cuadro alegórico que Miguel Ángel, pintor de profesión y personaje principal, guarda en su casa queda resumido el futuro humillante de la aristocracia y el triunfo apoteósico del pueblo, cuyos buenos sentimientos, ajenos al libertinaje y anarquía, con los que comúnmente se le asocia, auguran y refrendan el éxito del destino que le está reservado:

Pero no todo era desdén en la escena del gran cuadro, había mucha gente que en su semblante expresaba su sentimiento por la desgracia, su fraternidad, su deseo de socorrer a la víctima, su odio a los privilegios, su amor a la igualdad, su esperanza de ver acercarse el día de la justicia. Y esta gente cariñosa, resignada, que con lágrimas

⁷⁰ Cf. t. I, Cap. XX, La comisión, pág. 216.

⁷¹ Cfr. t. I, Cap. XX, La comisión, pág. 218.

bañaba el rostro de la desgraciada joven⁷², era el pueblo. ¡El pueblo de quien es el porvenir, de quien todo emana, a quien todo se debe y a quien todo volverá!⁷³.

Aún a sabiendas de que podrían añadirse más testimonios sobre la vinculación de Villergas con el romanticismo social, creemos llegada la hora de concluir y resumir el compromiso que nuestro autor mantuvo con aquél en connivencia con su pensamiento político. Villergas era liberal, republicano y demócrata, como sabemos por su biografía. En nombre del principio de la soberanía nacional, base de la república así como de la democracia, él no podía sustraerse a las reivindicaciones y doctrinas sociales de la novela ideológica⁷⁴ de los románticos, tal como la entendieron Hugo, Dumas, ..., y otros autores franceses de menor talla pero de gran popularidad.

Sus embates contra la aristocracia y su furibundo anticlericalismo, a la manera de Sue, no hacen sino corroborar la unidad, cohesión y coherencia de sus convicciones ideológicas, en complicidad con el activismo de la novela de tendencia social. En este sentido, el romanticismo social de Villergas se resuelve y configura como una apología de la democracia. Y en tanto que ésta se define e identifica con el principio de libertad, el liberalismo en todos los órdenes de la vida en sociedad, el ataque debía dirigirse contra aquellos elementos que obstaculizaban el desarrollo de un nuevo orden social: la aristocracia y el clero. Por razones ya

⁷² "La desgraciada joven" simboliza la clase social de la aristocracia.

⁷³ Cf. t. II, Cap. X, "El marqués en la prisión", pág. 114.

⁷⁴ "En ella la novela trata de que los personajes y los medios que describe expresen conceptos morales sobre la sociedad, ya ofreciendo la crítica de sus instituciones, ya abogando por las doctrinas reformadoras. En este caso, el autor pretende ejercer una influencia sobre el espíritu del lector y hacer algo por la reconstrucción de la sociedad". Cf. R. Picard, *El romanticismo social*, ob., cit., pág. 159.

suscritas en estas páginas, el ataque a la aristocracia era, en definitiva, un ataque o acometida contra el principio hereditario, y una afirmación de la soberanía nacional; su anticlericalismo una vindicación de la "libertad racional del pensamiento" contra la intolerancia de la "autoridad eclesiástica", el "fanatismo", el "yugo inquisitorial", la "influencia teocrática"⁷⁵.

Ante la evidencia de los hechos no podemos sino concluir que en *Los Misterios de Madrid* todas las disertaciones vienen dictadas por una intención docente y moral que inducen al humanitarismo social. Los excursos narrativos que en boca del propio autor o de los personajes hay en la novela son o constituyen una declaración abierta del programa e ideario de reforma político social del autor. Villergas tiene como fin, partiendo de su crítica a la aristocracia y al clero, mostrar cual es el desequilibrio social del siglo XIX. Para ello tiene que mostrar a todas las clases sociales, pero no todas son tratadas del mismo modo. El vicio, la delincuencia es disculpado para unos los más necesitados, y es corrupción para otros. Su intención o moralismo politizador esta presente en la denuncia de varias injusticias de todo orden. El ataque a los libertinos y fuera de la ley, no a los principios de libertad, la defensa del orden racional, y el rechazo de la anarquía, son una apología de la democracia.

2.1.2.3. *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854.

⁷⁵ Véase *Los Misterios*, t. III, Epílogo, págs. 315-316. Villergas se queja de que en sus días "hasta en el confesionario y en el púlpito" se prohíbe la lectura, so pena de ser "excomulgado", de *El Judío Errante* y de *Nuestra Señora de París*; y de cómo la autoridad civil, a instancias de la eclesiástica, impidió que el diccionario filosófico de Voltaire circulara públicamente.

El *Juicio crítico...*, 1854, es la obra de Villergas que con más asiduidad cita la crítica para aludir a su militancia en el romanticismo social. Si bien las palabras del autor de que el romanticismo era "*en el fondo algo más que una revolución literaria; era casi una revolución social*"⁷⁶, pueden ser consideradas como definitivas y concluyentes para dictaminar sobre las bases ideológicas de su actitud estética ante el romanticismo, hay que decir que son varias y abundantes las declaraciones de Villergas, vertidas en este libro, las que pueden sumarse a las ya anotadas para confirmar su vinculación al romanticismo social. Por razones de espacio, y porque muchas de las declaraciones de Villergas al respecto ya son reproducidas en otros capítulos de este estudio para abordar el mismo tema desde otra perspectiva y con otros intereses⁷⁷, nosotros queremos traer a colación únicamente un fragmento, aquél en el que hablando de Zorrilla, Villergas expresa cuál es su concepto de lo que tiene que ser el *poeta de una época*, las aspiraciones que, *en armonía con el espíritu del siglo*, cabe exigirle

El poeta para llegar a ser la expresión de una generación dada, es necesario que vaya a la vanguardia del pensamiento filosófico, que no vuelva la vista atrás sino para echar un puñado de tierra en la fosa donde yacen las viejas supersticiones, que enseñe a sus hermanos el camino de las conquistas morales y materiales; y Zorrilla, doloroso

⁷⁶ Cf. Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico...*, ob., cit., pág. 28. El fragmento completo en el que se registran las palabras anotadas ha sido ya reescrito en varias ocasiones en este trabajo, motivo por el cual nos abstenemos de reproducirlo nuevamente.

⁷⁷ En la redacción de la trayectoria y formación literaria de Villergas pueden leerse los fragmentos a los que aludimos. En aquella ocasión tuvimos que reescribir varias declaraciones de Villergas en favor de una literatura a la altura de su tiempo, en la cual las exigencias de libertad y verdad que nuestro autor manifestaba eran síntoma o índice probados del magisterio de Larra en sus postulados político-literarios en torno a liberalismo y romanticismo. Acerca de cómo el concepto de revolución lo relaciona Larra con la literatura y el Romanticismo, punto en estrecha conexión de cuanto venimos argumentando sobre Villergas, véase José Escobar, "Romanticismo y revolución", art., cit.

es decirlo, es un anacronismo en el siglo actual, un hombre de buen fondo que a pesar de su noble alma hubiera quemado a los moriscos en tiempo de Felipe III como hubiera antes servido ciegamente a las miras sanguinarias de D. Pedro el Cruel⁷⁸.

En esta dirección, la de las *conquistas morales y materiales*, es en la que avanzan los "respetables nombres", y "grandes hombres", de Chateaubriand, Víctor Hugo, Lamartine y "otros hombres privilegiados", "dando acceso a ese torrente de ideas que iluminan la mente [la razón...] de sus semejantes"⁷⁹.

Si tuviéramos que citar todas las ocasiones en las que Villergas pondera obras y autores franceses, nos tendríamos que extender ostensiblemente, y al cabo no podríamos añadir nada nuevo a lo ya dicho, Béranger, Dumas, Vigny, entre otros, deben añadirse a los nombres anotados, y siempre mentados con el mismo propósito: su vinculación con el romanticismo social.

No obstante, y absteniéndonos de comentario alguno, reescribimos algunas de las declaraciones vertidas por Villergas al respecto. De Víctor Hugo alaba la "fuerza", de Lamartine su "espontaneidad". De Scribe destaca la "maestría" de sus comedias políticas⁸⁰. Alejandro Dumas, padre, es "uno de los primeros poetas dramáticos del mundo", de Alejandro Dumas, hijo, elogia la "construcción del diálogo" en *La Dama de las camelias*⁸¹.

Para Villergas

⁷⁸ Cf. Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., págs. 154-155.

⁷⁹ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 155.

⁸⁰ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., págs. 5-7.

⁸¹ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., págs. 79-80.

Causa compasión el ver a nuestros poetas solicitar los aplausos del público [...], sin hacer jamás un noble esfuerzo por entrar en esa senda de la revolución intelectual que en otros países ha elevado la literatura al rango de la filosofía⁸².

Y...: Si examináramos los buenos dramas modernos de Scribe, Dumas y otros eminentes autores, observaremos que no se prestan a la refundición, porque no hay en ellos nada superfluo ...Este encadenamiento de ideas, esta dependencia de sucesos ayudan poderosamente a sostener el interés...⁸³.

En otro momento dice:

Zorrilla ha explotado la fácil mina de ese nacionalismo ruin, de ese miserable espíritu de localidad egoísta que sostiene hace más de mil ochocientos años el combate contra el magnánimo sentimiento de la fraternidad universal. Firme en este propósito, le vemos afectar continuamente un españolismo chillón, hueco, enfático, que asesta venablos contra la Francia, cuando la Francia no se mete con nosotros...⁸⁴.

Cerramos las citas con los siguientes fragmentos, en los que Villergas parece discernir con claridad o lucidez qué romanticismo era el que le atraía:

Tan pronto como se popularizaron en España las *inimitables Orientales* de Víctor Hugo, todo el mundo hizo orientales, no teniendo estro poético ni más conocimiento de las costumbres de Oriente que el que imperfectamente pueden dar algunos romances y antiguas tradiciones. Llegaron luego las novelas y dramas del mencionado autor al mismo tiempo que los dramas de Dumas, y las medianías no viendo en *Lucrecia Borgia*, ni en *Antony*, ni en *Catalina Howard*, ni en *Hernani* más que el veneno, el verdugo y el puñal, hicieron herejías a que daban el nombre de producciones líricas y dramáticas⁸⁵.

⁸² Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 80.

⁸³ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 87.

⁸⁴ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 159.

⁸⁵ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 189.

Refiriéndose a las producciones románticas nacionales en parangón con las francesas:

Inútil era pedir en estas composiciones un fin moral, una idea filosófica buena o mala, ni mucho menos aquellos pensamientos elevados, aquellas palabras inesperadas y felices con que los fundadores del romanticismo lograron asombrar cuando no acertaron a conmover...⁸⁶.

Recapitulación

Llegados a este punto, y a la vista de las declaraciones de la crítica actual y del propio Villergas en sus obras, suscritas aquí en favor de una literatura de tendencia social y filosófica, creemos nosotros que su sátira en verso, cuyo cultivo se desarrolla y sitúa en las mismas fechas de sus comienzos o ensayos en la narración en prosa, constituye una prueba y ejemplo significativo de campaña a favor del "romanticismo bien entendido". Pues si bien su sátira abunda en vejámenes anti-románticos éstos fundamentalmente apuntan a los defectos más tópicos y típicos en que degeneró la escuela en el ocaso de su trayectoria. La manera de reivindicar un romanticismo auténtico era denunciando todo lo que en su opinión se apartaba de él. Las caricaturas, la deformación burlesca ya en verso ya en prosa únicamente podían perseguir este objetivo y fin.

La convicción de que "es imposible desligar literatura de historia social", y de que la literatura no sólo es cuestión de estética y mucho menos el sentimiento romántico", aserto que Jorge Urrutia⁸⁷ aplica a Larra y a Espronceda, creemos nosotros que debe hacerse extensible a Villergas. Naturalmente no queremos ni

⁸⁶ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 190.

⁸⁷ Véase *Poesía española del siglo XIX*, edición de J. Urrutia, ob., cit., pág. 42.

podemos comparar o parangonar a Villergas con aquellos epónimos del "romanticismo auténtico"⁸⁸, "romanticismo social"⁸⁹, "sensu stricto"⁹⁰ que fueron Larra y Espronceda, pero sí queremos dejar constancia de que Villergas, sin alcanzar o lograr las fórmulas magistrales con que aquéllos llegaron a expresar sus postulados literarios y políticos, debe considerarse como un modesto ejemplo, pero significativo, de correligionario del romanticismo militante, tal como lo entendieron en su momento Larra y Espronceda.

La vía por la que Villergas llega a la convicción de que es imposible desligar literatura de historia social viene dictada por su ideología política, que, como ya hemos descrito en la narración de su vida, destaca por su proba adhesión al liberalismo exaltado, el ala radical del progresismo español, no en vano se apuntó al partido republicano desde sus inicios. La clase social de la que procedía, los antecedentes paternos y la trayectoria de su vida eran suficientes para arrostrarlo por el talante democrático. En realidad, no creemos que en Villergas la vasta o

⁸⁸ R. Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, ob. cit, págs. 429-543: "Del romanticismo tradicional al romanticismo auténtico: la literatura al servicio del hombre y de la sociedad.

⁸⁹ R. Marrast, ob., cit., pág. 440: "Con *El reo de muerte* y *El verdugo* [Espronceda] emprende resueltamente el camino del romanticismo social". En páginas siguientes (469), Marrast, al establecer las "líneas maestras de las dos tendencias de la literatura española en 1836", dice: "Una de ellas es la del romanticismo tradicional o "nacional-romanticismo" volcado en la resurrección del pasado, y al que Zorrilla dará pronto su forma definitiva; Mesonero Romanos y Estébanez Calderón quedan vinculados a esta tendencia, en la medida en que sus descripciones de costumbres del presente están compuestas desde una óptica tradicionalista. La otra tendencia es la del romanticismo social -en el más amplio sentido- representado por Larra y Espronceda, que examinan la realidad que les rodea para explicar, y si es preciso denunciar, algunos aspectos de la misma desde una perspectiva progresista y abierta, al margen de cualquier apriorismo moral".

⁹⁰ Véase Jenaro Talens, *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad de Valencia, 1975, págs. 13-14, cf. J. Urrutia, ob., cit., pág. 29, nota 16.

precaria formación y erudición intelectual, de que pudiera disponer, deba o pueda determinar su vinculación con el romanticismo social. El espíritu democrático unido a su carácter indómito no podían sino conducirlo a la disconformidad y a la denuncia de todo aquello que, en el ámbito que fuere, se apartara de sus convicciones políticas.

Con el análisis del romanticismo social de Villergas hemos intentado dar cuenta y mostrar cuáles eran los presupuestos que le impelen a hacer sátira contra el romanticismo aparente, de envoltorio, formulario y tópico. No es éste el romanticismo por el que nuestro poeta podía sentir simpatías, afinidades u otro tipo de afectos.

Cabe preguntarse, ahora, si los mismos presupuestos que le conducen a vincularse con el romanticismo social y rechazar el romanticismo de "corteza", a declarar *¡mueran los románticos!*, sirven para explicar la desaprobación de los neoclásicos y provoquen *¡mueran los clásicos!*. Si así fuera, deberíamos buscar en su ataque una denuncia explícita de caducidad ideológica-estética contra la escuela y doctrina neoclásica. No creemos que esto sea necesario interpretarlo en términos absolutos, sino parcialmente y con ciertas reservas. En primer lugar porque Villergas es insensible, indiferente a aquella estética por su falta de formación neoclásica; por otra parte, en su defensa de una literatura del presente, de su tiempo, lo más cercano a él era la literatura posterior a 1830, ¿por qué detenerse o interesarse por algo que pertenecía a un pasado de siglo y medio de existencia?.

Las palabras de J. Urrutia, "la contención del espíritu romántico se ve apoyada por casi todos los autores que se iniciaron en el neoclasicismo"⁹¹, servirían en todo caso para deducir que Villergas, partidario de un romanticismo social y

⁹¹ J. Urrutia, ob., cit., pág. 41.

revolucionario se mantuviera alerta ante una estética que aspiraba al orden, a defender los preceptos, normas, el buen gusto, tono, decoro, pudor, ideal de belleza, de entretener y halagar racionalmente en nombre de cómo debía ser vista la realidad, y no cómo era esta realmente.

Su rechazo del neoclasicismo no creemos poder interpretarlo como un ejemplo exclusivo de expresar las contiendas entre clásicos y románticos, sino como un afán implícito de defensa del "romanticismo bien entendido", un ir en contra de todo lo formulario y reglamentado, y "contrarrevolucionario", en oposición al "romanticismo auténtico" y revolucionario. Si la burla, el vejamen anti-romántico y el anti-clasicista aparecen juntos es porque en definitiva el falso romanticismo le debía parecer tan o igual de deplorable, gratuito y frívolo como el neoclasicismo, lo cual explica, a la postre: el *¡muera todo!*, con que se cierra su anatema contra la literatura de su tiempo.

3. INVENTARIO DE LOS TEMAS Y MOTIVOS DEL VEJAMEN ANTI- ROMANTICO Y ANTI-CLASICISTA

Introducción

El anti-romanticismo y el anti-clasicismo de Villergas responden a una caracterización muy elemental, tanto en aquellos temas que conciernen a aspectos puramente literarios como a los que rebasan sus límites para extenderse en manifestaciones extraliterarias. Aquí damos constancia de los temas y motivos de crítica aun cuando éstos se mezclen con la sátira personal. Reescribimos los textos pertinentes, aun a sabiendas de que muchos de ellos tendrán necesariamente que volver a ser reproducidos para ilustrar o ejemplificar el cultivo de la *invectiva*, de cuyo análisis, examen o descripción detallada nos ocupamos en otro capítulo⁹².

El orden con que se presentan los temas y motivos de la sátira de crítica lingüística y literaria ha sido concebido con el propósito de ofrecer una mínima sistematización del inventario elaborado. La mescolanza o mestizaje de temas o motivos que se daban en una misma composición dificultaba enormemente la tentativa de abordar una clasificación rigurosa e imposibilitaba, asimismo, la confección de epígrafes que delimitaran los marcos de forma y de contenido en que deberían concentrarse diversos temas y motivos recurrentes.

Hemos optado, pues, en operar de la forma más efectiva, así lo creemos nosotros, y práctica: partir de los temas generales y de límites desdibujados hasta descender a temas más específicos. Esto es, en primer lugar hemos intentado agrupar aquellos temas y motivos que de un modo u otro afectan a los

⁹² Véase Capítulo III: La sátira personal.

condicionamientos de la escritura en los espacios materiales, sociales, psicológicos y éticos, tales como las quejas ante organismos e instituciones literarias, reproches al agravio comparativo que sufren algunos escritores, vindicación del género satírico con intención moralista, denuncia de la condición social del escritor, las aficiones y gustos del público, el preceptismo literario, el anti-clasicismo.

En segundo lugar, descender a temas más específicos significa abordar, aislar, recopilar aquellos temas y motivos que, por mínimos y repetidos en connivencia con los que hubiéramos apuntado dentro de los aspectos generales, atañen a la estructura, sentido y forma de la producción literaria. En su exposición seguimos un orden aleatorio, es decir, ir alternando aspectos formales y conceptuales, con la intención de ofrecer cierta cohesión a la redacción y exposición de los temas y motivos que presentan los textos. El criterio seguido viene dictado por la naturaleza de las mismas poesías, alterar el hilo discursivo de éstas desvirtuaría y distorsionaría tanto la composición como la intención con que fueron concebidas por su autor.

3.1. Las condiciones de la escritura: los espacios materiales, sociales, psicológicos y éticos.

* *Descontento ante la situación literaria imperante: ataque a la literatura y a los organismos oficiales que la amparan.* Los versos proceden del poema "Al pensamiento. Composición dedicada a mi amigo el diputado García Uzal" (*Poesías*

jocosas y satíricas, 1842, págs. 159-69; 1847, págs. 142-49; 1885, t. I, págs. 213-221⁹³):

La literatura creo
Que no da de vida indicios:
Por más que en su apoyo veo
Los auspicios de un Liceo,
Que son muy malos auspicios.

Faltan hombres eminentes
Como sobran habladores
Que aspiran impertinentes
Al título de escritores
Sin ganar el de escribientes.

Todo Dios echa a volar
Antes de saber andar,
Y así vemos producir
Sainetes que hacen rabiar,
Tragedias que hacen reír.

Este es llorón con exceso
Aquel salero sin sal,
Otro cabeza sin seso
Alguno aspira a moral
Y no pasa de camueso⁹⁴.

⁹³ Las ediciones básicas de las *Poesías jocosas y satíricas* de Villergas son: 1842, 1847, 1857 y 1885, esta última con el título de *Poesías escogidas*, de aquí en adelante las referencias textuales se citarán únicamente por el año de su publicación.

⁹⁴ La cita de los versos corresponden a las ediciones de 1842, pág. 164 y 1847, pág. 145. Con excepción de las primeras estrofas, toda la poesía aparece en la edición de 1885 completamente reelaborada, de hecho no hemos podido cotejar el fragmento citado con la versión de 1885, porque los versos reproducidos no se identifican, en absoluto, con ninguna de las estrofas de esta última edición. Este hecho nos obliga a reproducir la composición en el apéndice de textos que incluimos, en volumen aparte, al final de nuestro estudio.

En "Un consejo" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 131-36; *La Risa*, t. I, 1843, pág. 171), Villergas hace una mínima y aislada referencia y reprobación a la literatura de su época. Ajenos al tema central de la composición, que trata de ridiculizar los quebraderos de cabeza que comportan el amor de las mujeres, los escasos versos que aquí citamos le sirven a Villergas para quejarse de las penurias económicas que sufren los escritores⁹⁵, merced a las inviables fórmulas de creación que (para aliviar la situación pecuniaria) le ofrece la literatura de su tiempo. La sátira, en este sentido, alude al desgaste y a la inoportunidad de una literatura pasada de moda:

Apurado de recursos;
sin poder en mis aprietos
poner los bolsos repletos
con románticos discursos
ni con forenses sonetos⁹⁶.

* Contra el *furor filarmónico*⁹⁷ apenas hay algunos versos que puedan ilustrar este tema, en un epigrama de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 266:

⁹⁵ Motivo temático que desarrollamos en el apartado dedicado a *la condición social del escritor*.

⁹⁶ La estrofa que reproducimos es la primera de la composición, en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 131. En relación al cultivo del soneto en el romanticismo español, Tomás Navarro Tomas, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, pág. 350, dice: "No rectificó el soneto la reducción que había sufrido en el periodo neoclásico, aunque la mayor parte de los poetas románticos escribieran sonetos en alguna ocasión". Más adelante señala el escaso cultivo en algunos escritores relevantes y la mayor o menor aceptación en otros. Villergas en este libro no incluyó ningún soneto.

⁹⁷ Sobre el origen y desarrollo del gusto por la ópera italiana en España en el siglo XIX existen numerosas referencias en los estudios del romanticismo español; "el teatro y los espectáculos

En chapurrao macarrónico
cantaba un cura avestruz;
¡Hola! exclamó un andaluz,
¿con que es usted filarmónico?

¿Filarmónico? No cuela,
dijo él con saña importuna,
"No señor, soy de Orihuela,
yo nunca niego de mi cuna.

El otro ejemplo lo constituyen los versos siguientes de la letrilla ¡Cuanto me pesa ser español", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 165-72:

Trabaja el sabio
con gran calor
y nunca puede
comer arroz.
Viene Ronconi
u otro pelón
y usa carroza
de gran señor,
o por lo menos
coche simón,
porque ha nacido
con buena voz.

musicales" constituyen tema obligado tanto en los ensayos monográficos como en los manuales de carácter general, la bibliografía consultada y citada en esta investigación así lo confirman; Díez Borque, Peers, Tobar, entre otros, ofrecen suficiente información en lo que respecta al texto de Villergas, que aquí reproducimos, y resuelven, en definitiva, nuestro interés y curiosidad por esclarecer los motivos que impulsan a Villergas a escribir estos versos. En este sentido, son muy ilustrativas las observaciones de Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, ob., cit., pág. 277: "Las declamaciones de los satíricos contra el "furor filarmónico" no respondían a un mero impulso misoneísta, sino que además, eran llamadas de atención en favor de la supervivencia de los profesionales españoles del teatro".

¡Válgame el cielo!
¡Válgame Dios,
cuánto me pesa ser español!⁹⁸.

* *Vindicación de la sátira*, reproche ante la escasa aceptación del género, por ello en "Chanzas como veras y veras como chanzas" (1842, págs. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I, págs. 169-173, en esta edición con el título "Deseos"), su deseo es:

Satirilla que disguste
Si se dirige al vecino
Y pulla que nos agrade
Cuando ataca nuestros vicios⁹⁹.

* *Contra la "superchería" del rigor preceptista de los críticos o censores*. "A los censores" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 1-5; 1857, con el título "A los críticos", págs. 275-78; 1885, t. I, págs. 231-34). Con estilo desenfadado y burlón Villergas hace chistes a costa de figuras retóricas y licencias métricas: "lapsus linguae", "antítesis", "pleonasma", "sinalefa", "cacofonía", "ripio". En la edición de 1885 Villergas puso una nota a pie de página referida al título: "Entiéndase que esto no va contra los críticos, sino contra ciertos rebuscadores de faltas, que empiezan por no tener idea clara de lo que dicen, algunos de los cuales

⁹⁸ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 168-9.

⁹⁹ La cita de los versos corresponden a las ediciones de 1842, pág. 139 y 1847, pág. 126. Con excepción de una estrofa, toda la poesía aparece en la edición de 1885 completamente reelaborada, de hecho no hemos podido cotejar el fragmento citado con la versión de 1885, porque los versos reproducidos no se localizan en ninguna de las estrofas de esta última edición. Este hecho nos obliga a reproducir la composición en el apéndice de textos que incluimos en el apartado final de nuestro estudio.

fueron aludidos en estas quintillas". La apelación que dirige a los "censores" en la introducción del tema es, por cierto, bien significativa:

O los sublimes primores
mostrad de vuestro talento,
o punto en boca, censores;
obras, obras son amores,
todo lo demás es cuento.

Bien sé cuando voy a hablar
que os debo ser antipático;
mas ya me tiene a matar
tanto inexperto escolar
con humos de catedrático"¹⁰⁰.

[...]

"Es raro que tanto maula
muestre tesoro tan pingüe
cuando debiera ir al aula.
Perdonadme el *lapsus linguae* ,
iba a decir que a una jaula"¹⁰¹.

Yo comprendo cuando adverso
refunfuño, rezo y rifo,
que para hacerle perverso,

¹⁰⁰ Las estrofas citadas corresponden a la edición de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 1; 1857, pág. 275; 1885, t. I, pág. 231, en esta edición la segunda estrofa no existe o ha sido suprimida.

¹⁰¹ Los versos citados corresponden a la edición de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 2; 1857, pág. 276; 1885, t. I, pág. 232, en esta edición con los siguientes cambios: "Y el que ostente tanto maula/ De ciencia tesoro pingüe,/ Mientras debiera ir al aula./ Perdonad el *lapsus linguae*,/ Quise decir que a una jaula"; por otra parte, esta estrofa es la única que permanece en todo el fragmento que reproducimos, el resto, las estrofas que le siguen han sido suprimidas. Los subrayados pertenecen al autor.

no basta medir un verso
con el compás de Rengifo.

Y nunca dudé, señores,
que si tales cuchufletas
produjeran trovadores,
dejarais de ser censores
con tal de haceros poetas.

Aquí está todo el resumen;
que bien ese afán se entiende
de ostentar estro y cacumen:
por vuestra desgracia el numen
ni se compra ni se aprende.

Pero ya que vuestra mente
del genio que ofusca y vuela
seguir no puede el torrente;
a hincarle se atreve el diente,
y esto, a lo menos, consuela¹⁰².

No resulta fácil descifrar las alusiones personales a que apunta el autor en su nota explicativa, como mucho podríamos especular o atisbar alguna cosa. La sátira fue publicada en 1846, es posible que entonces las motivaciones que le impulsaron a escribirla fueran de índole personal y más agresivas que las que aduce en 1885, aunque en la primera redacción de la sátira quisiera atenuar el ataque directo desviándolo hacia los academicistas. No sería del todo descabellado, en este sentido, relacionar algunos versos de esta sátira con el epigrama que publicó en *La Nube*, N° 3, 20 de agosto de 1842, pág. 20, y posteriormente en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, dirigido a Ventura de la Vega:

¹⁰² Las estrofas citadas corresponden a la edición de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 2-3; 1857, pág. 276; 1885, t. I, pág. 232, en esta edición únicamente figura la primera estrofa de este fragmento, con los cambios y observaciones anotadas anteriormente.

"A un sujeto a quien hicieron socio de la Academia de la lengua castellana, sin más méritos que el haber dado a luz algunas traducciones en francés"

Vega académico es:
Si tales servicios premia,
Pronto dará la Academia
El diccionario en francés¹⁰³.

Los versos de "A los censores" que podrían relacionarse con éstos:

Al ripio asaltáis cual lobos
Y al robo os hacéis los lobos;
no convengo en el principio,
porque entre ripios y robos
lo menos malo es el ripio.

Pensáis de modo diverso;
mas ya entiendo el logogrifo.
Para vosotros un verso
ni es robusto ni perverso,
si no lo dice Rengifo.¹⁰⁴

Murmuráis dale que dale
de cada libro que sale,
y yo diré por respuesta
que apreciarais lo que vale
si supierais lo que cuesta¹⁰⁵.

¹⁰³ *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 70.

¹⁰⁴ Esta estrofa no aparece en la edición de 1885, véase t. I, pág. 233.

¹⁰⁵ Las estrofas citadas corresponden a la edición de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 4; 1857, pág. 277; 1885, t. I, pág. 233.

Villergas que, en diversas ocasiones, acusa a Vega de expoliador de textos ajenos, no acepta las censuras de aquellos cuyo prestigio no se debe al trabajo propio. La labor de traducción, así como las traducciones firmadas por originales de quien las hace, no le merece ningún respeto. Vega es traductor reconocido y ha sido nombrado académico, ¿qué rigor puede esperarse de tales sujetos? se pregunta. Por analogía, existen otros autores que no le merecen ningún o similar respeto y afecto que el que profesa a Vega, también éstos ocupan su puesto en la Academia: Gil y Zárate, Nicasio Gallego, entre otros; el primero de ellos incluso ha vertido a la luz un *Manual de Literatura o Arte de hablar en prosa y escribir en prosa y verso* (1844). Fuera de personalismos, o al margen de éstos, la sátira "A los censores" podría considerarse, en un sentido general, como un ataque a los preceptistas, "en favor de una lengua poética menos atada a las formalidades de la tradición", un alegato y ariete sobre el "estado terminal de los preceptos de la Poética clasicista"¹⁰⁶.

También como ejemplo de su repulsa al *rigor preceptista* podrían citarse aquí las estrofas introductoras de **El Calesero**, artículo en verso que publica en *Los españoles pintados por sí mismos*¹⁰⁷, 1843 (Entrega XXXVIII), publicado posteriormente en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 235-258, y en

¹⁰⁶ Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 166; por otra parte, la sátira a los censores podría enmarcarse dentro de "las polémicas puristas y clasicistas que cruzan el siglo XIX", "en el reclamo de un lenguaje menos sujeto a convencionalismos establecidos en lo que a la escritura poética se refiere", en definitiva, como aduce Tobar, págs. 157-159: "uso frente a norma prescriptiva, integración de los diversos niveles del habla frente a la rígida tipificación de los estilos de la "rueda virgiliana", permeabilidad para el coloquialismo y la novedad léxica frente a purismo y casticismo son los polos de algunas de las tensiones lingüísticas manifestadas por los hablantes de la primera mitad del XIX".

¹⁰⁷ *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Ignacio Boix Editor, Calle de las Carretas núm. 8, MDCCCXLIII, T. I, págs. 333-347.

Poesías jocosas y satíricas, 1857, págs. 259-274¹⁰⁸. La composición es un prodigio de métrica: soneto, cuartetos, romance endecasílabo en esdrújulos, quintillas, romance octosílabo, octavas, redondillas, serventesio alejandrino, tercetos encadenados, espinela, y se inscribe dentro del género costumbrista por la descripción de un tipo de la vida social urbana, pero por encima de ello constituye un ataque a "todo reglista sistemático", a los "severos censores energúmenos" que escrupulosamente deciden la conveniencia del metro para según qué clase de género o asunto se escriba. Villergas expresa bien clara su postura de "hostilidad a las chochees clásicas" y al "rancio púlpito" que escucha "las preferencias", sobre arte métrica, que "predican los apóstoles estúpidos". El prólogo constituye una excelente advertencia de los fines que persigue: todos los metros "sirven a quien **se ríe** de la cháchara/ de severos censores energúmenos". De ahí que él utilice para asunto tan trivial e insustancial, el calesero y sus excelencias, tan variados metros:

Ni en versos hábil, ni en la prosa ducho
¿cómo dejar la gente satisfecha?
Juzgo que de la cruz hasta la fecha
yerro si de otros el consejo escucho.
¿Echo a cara o cruz? - Arriba, ¡chucho!
¿Cruz? Bien está; me luzco de esta hecha:
de mis versos acudo a la cosecha
que como es fruto malo abunda mucho.
Yo bien conozco, y lo diré de paso,
que me hundieran con pullas maliciosas
si acá volvieran Lope y Garcilaso;

¹⁰⁸ Los cambios observados en el cotejo de la **Entrega XXXVIII** de *Los Españoles pintados por sí mismos* con los textos insertos en los libros de poesías citados no son relevantes y además escasos, afectan a problemas de ortografía, puntuación y en pocas ocasiones a alguna palabra.

Mas oídlas que cuento varias cosas¹⁰⁹
y lo que es de la forma no hagáis caso
que allá se van mis versos y mis prosas.

¡Uste! que es tarde y llueve, no más prólogo
que no consiente fárrago el opúsculo,
como esos grandes, eternals cánticos
que otros entonan con acento impúdico
ya celebrando en las doncellas cándidas,
la ardiente faz y los luceros fúlgidos,
ya revelando con pasión carnívora
la intensa llama de su amor sulfúrico.
Tampoco ha de quejarse el arte métrica
de preferencias, que si en rancio púlpito
lo mismo en poesía que en política
las predicán apóstoles estúpidos;
hostil yo siempre a las chocheas clásicas
aunque sepa que en esto soy el único,
daré a todo reglista sistemático,
tajo va y tajo viene sin escrúpulos.
¿Por qué solo de reyes, y de príncipes
digna la octava ser? ¿Por qué su número
de versos y de acentos y de sílabas
no cuadran bien al calesero rústico?
Todos somos iguales; ¡fuera fórmulas!
quiero de metros hacinar un cúmulo,
que viene bien en pasatiempos líricos
de compases variar como los músicos.
Desde el alejandrino, casi el máximum,
hasta el verso unisílabo más súbito;
de la alta octava a la plebeya décima,
la seguidilla ruin... todos por último
sirven a quien se ríe de la cháchara
de severos censores energúmenos.

¹⁰⁹ En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 236, y en *Poesías jocosas y satíricas*, 1857, pág. 259: "Mas oid, las que cuento, varias cosas".

Y pues me va cansando el son monótono
más propio que de jácaras de túmulos,
basta ya de romance endecasílabo
otra decoración, no más esdrújulos¹¹⁰.

El anti-preceptismo también aparece en algunos versos de la poesía "El poeta en Madrid" (publicada en *La Risa*, t. II, N° 31, 12 de noviembre de 1843, págs. 44-45; en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 307-312; y en 1857, págs. 94-98), dedicada a Carolina Coronado, de la que ofrecemos una descripción más detallada en el tema que viene a continuación; por el momento únicamente queremos reseñar la breve alusión que Villergas hace de Rengifo. En la introducción Villergas hace alarde de anti-preceptismo, y, como en tantas otras ocasiones, apela a su inclinación por la ramplonería:

Tanto me agradan tus versos
aunque tú les llames coplas ,
que te contesto plagiando
hasta el asonante en *oa*¹¹¹.

Esto no quita el que luego
como falto de memoria
y sin tener a Rengifo
que en la escasez me socorra;

Rima y medida variando
mi lira sus trabas rompa

¹¹⁰ Los versos aquí citados pertenecen a *Los españoles pintados por si mismos*, 1843, con excepción del cambio anotado el resto de ellos no presentan ninguna diferencia con los publicados posteriormente en sus libros de poesías. Únicamente nos cabe señalar que en la publicación de 1846, págs. 235-37, y en la de 1857, págs. 259-260, Villergas divide en series de ocho versos el fragmento último citado, escrito en romance endecasílabo.

¹¹¹ El subrayado pertenece al autor.

en intolerables décimas
o en seguidillas ramplonas¹¹².

* *El anti-clasicismo* siempre se da junto a motivos anti-románticos, las alusiones formuladas de modo independiente no son frecuentes, los versos que aquí presentamos son una excepción, "Mi torpeza" (1842 págs. 96-104; 1847 págs. 92-97; 1857, págs. 69-74; 1885, t. I, págs. 183-189, con el título de "Distracciones"):

Ignoro si puede un hombre
ser clásico y ser poeta,
Y si hay quien la paz conciba
Entre yernos y suegras¹¹³.

No obstante, como hemos apuntado anteriormente, Villergas suele o acostumbra a expresar su disconformidad ante la literatura de su tiempo con *vejámenes anti-clasicistas y anti-románticos* dentro de la misma composición; así ocurre con la letrilla "Etcétera, etcétera..." (1846, págs. 85-90; 1885, t. I, págs. 165-68):

Para un viejo sistemático
toda novedad es pésima ;
nunca están libres los jóvenes
de su oposición frenética.
Si uno es prudente¹¹⁴ ¡qué rústico!

¹¹² La cita de las estrofas en *Los siete mil pecados capitales*, pág. 308; 1857, págs. 94-95.

¹¹³ Los versos citados en 1842, pág. 100; 1847, pág. 95; 1857, pág. 72; en 1885, t. I, esta estrofa no existe, por otra parte, toda la composición está reelaborada, como sucede en otras poesías que presentan el mismo problema, y de las que ya damos noticia en oportunas ocasiones. Ofrecemos una copia de la composición completa en su 1ª edición en el apéndice textual, en volumen aparte, que hemos elaborado para finalizar este estudio.

¹¹⁴ En la edición de 1885, t. I, pág. 165: "Si uno es **ingenuo**... ¡qué rústico!

si uno es de bulla¹¹⁵ ¡qué pécora!
Cuando ve un drama en el Príncipe,
exclama afligido¹¹⁶ ¡oh témpora!
y sale haciendo, fanático,
cruces, calvarios...*et cétera*¹¹⁷.

[...]

Cien coplas hace don Pánfilo
siempre que enristra la péñola,
ya pintando escenas trágicas
ya visiones cadavéricas.
Don Hermógenes más clásico
hacina romances y églogas.
Mas...¿por qué las dan por título
composiciones poéticas?
Porque donde hay menos mérito
hay más presunción...*et cétera*¹¹⁸.

En la edición de 1885, t. I, pág. 167, esta segunda estrofa se presenta con los siguientes cambios:

Coplas hace Don Hermógenes
Siempre que enristra la péñola,
Pintando, ya escenas trágicas,
Ya visiones cadavéricas.
Mas si en sus obras ridículas
No hay de fondo una molécula,

¹¹⁵ En la edición de 1885, t. I, pág. 166: "Si uno **se calla**... ¡qué pécora!

¹¹⁶ En la edición de 1885, t. I, pág. 166: "**Afligido exclama**".

¹¹⁷ Los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 86; 1885, t. I, págs. 165-66. Los subrayados pertenecen al autor.

¹¹⁸ Los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 89; 1885, t. I, pág. 167. Los subrayados pertenecen al autor.

¿Por qué ha de darles el título
De inspiraciones poéticas?
Porque donde falta el mérito
Sobra la ambición y ... *et cétera*.

* *Sobre la condición social del escritor*¹¹⁹. Las quejas o apelaciones de Villergas al respecto aparecen diseminadas en varias composiciones y se limitan las más de las veces a unos pocos versos o a contadas estrofas, quizá la poesía más representativa de este motivo sea: "No hay cosa como los versos" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 49-55; 1857, págs. 303-307; 1885, t. I, págs. 195-201). Se trata de una extensa composición de 18 estrofas, de endecasílabos y

¹¹⁹ El tema en cuestión debería aclarar las correlaciones del fenómeno literario con otras series extraliterarias como es la vida social y económica. Entre burlas y veras Villergas denuncia la precariedad profesional y privada que rodea o en la que transcurre la vida del literato en la primera mitad del siglo XIX. Y si de sus versos nos hemos de guiar, poco podemos decir al respecto que no haya sido dicho en otros estudios: "Debemos constatar que el escritor *profesional*, el que vive de la labor de su pluma, casi no existió en el mundo hispánico hasta fines del siglo XIX, a pesar de los progresos del periodismo" [cf. Noël Salomón, "Algunos problemas de sociología de las literaturas españolas", en *Creación y público en la literatura española*, AA. VV., Madrid, Castalia, 1974, pág. 25]. Las anotaciones pertinentes sobre el tema hacen hincapié en la transmisión de los textos: "La poesía, de modo específico, sigue transmitiéndose por vía oral y a través de los circuitos que ya estaban acreditados en siglos anteriores: lecturas en tertulias y Academias, recitado y exposición de textos efímeros en actos públicos solemnes, inserción durante la representación teatral, recitado de los ciegos de las coplas o de los buhoneros vendedores de papeles de diversas materias" [Cf. Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 177-78], aspecto éste ya apuntado por Noël Salomón en el artículo arriba citado, pág. 28, y estudiado por Joaquín Marco en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1977. Carecemos de información amplia y de datos concretos sobre los ingresos literarios de los escritores, problema interesante pendiente de estudio, como otros tantos aspectos de la literatura del siglo pasado, que obstaculiza y convierte en mera especulación la investigación sobre las implicaciones de la receptividad cultural de la sociedad y de la comunicación entre el escritor y su público.

heptasílabos, cuya rima se distribuye a gusto del poeta. Creemos que se trata de una visión jocosa de la profesión del versificador más que del poeta. Peers¹²⁰ utilizó este

¹²⁰ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, II, ob. cit., págs. 124-25. Las observaciones de Peers apenas tienen más fundamento que la de la anécdota; las mejoras retributivas a las que parece apuntar en su cita de los versos de Villergas no se apoyan en datos concretos. Las noticias sobre los métodos de trabajo y las ganancias de los escritores en el siglo XIX que hemos podido extraer de estudios monográficos sobre la literatura de la década de los cuarenta nos remiten siempre a datos parciales; las cantidades que obtienen los autores son oscilantes tanto en lo que afecta al género de literatura que cultivan como al prestigio de su nombre. El estudio de Luis Monguió, "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", 1951, *Revista Hispánica Moderna*, vol. XVIII, N° Enero-diciembre, págs. 111-127, ofrece datos sobre la remuneración que recibieron por sus obras literarias los novelistas del siglo XIX. "En la primera mitad del XIX la novela ofrecía pocas posibilidades de lucro para los escritores españoles, no por falta de lectores, sino por la prodigiosa fecundidad de los novelistas franceses que dan abasto a los folletines de los periódicos de España" [L. Monguió, art. cit., pág. 112). La competencia de las traducciones extranjeras y los intereses editoriales afectarían a las retribuciones que podía obtener un escritor español por una novela original. Con todo, algunos autores de reconocido prestigio, Larra o Espronceda, entre otros, obtuvieron sustanciosas ganancias por sus obras literarias. Pero como apunta L. Monguió, estas ganancias no fueron, en la mayor parte de los casos, el único medio de vida, muchos escritores desempeñaban cargos públicos, otros contaron con el apoyo económico de su acomodada familia. Por lo demás, en lo que respecta a Larra, los elevados beneficios económicos de los contratos de sus publicaciones periódicas no admiten comparación con los obtenidos por sus novelas. Por otra parte, las fuentes de las que se proveen los estudios consultados parten, en muchos casos, de declaraciones circunstanciales y ocasionales de los propios autores, como acontece con Villergas en su novela *Los Misterios de Madrid*, 1845, vol. III, págs. 300-301, donde reconstruye un diálogo -que él probablemente habría experimentado en la realidad- entre un escritor enloquecido y un editor, y en el cual quien lleva la peor parte es el primero; o en los *Folletos políticos y literarios*, 1850, págs. 5-15, donde Villergas se queja de las retribuciones que perciben los redactores de periódicos, en esta ocasión Villergas no indica ninguna cantidad específica se limita a denunciar la vejación económica del escritor joven al que nunca parece llegarle con puntualidad el salario ni tampoco ningún reconocimiento en cuanto a sus dotes literarias. Aunque circunscritos al género de la novela, los estudios de Benítez, Romero Tobar, Ignacio Ferreras, Montesinos, y otros críticos citados en este trabajo, constituyen una valiosa fuente de información acerca de los medios de difusión de la novela popular; las anotaciones sobre la industria editorial y sobre el público lector de este género de literatura, son en, en definitiva, el instrumento obligado de trabajo para acometer el

poema para probar que la profesión del escritor, cuando Villergas escribía estos versos, era más holgada económicamente en relación a etapas anteriores. Pero en nuestra opinión lo que aquí intenta decir Villergas es otra cosa, al menos si se aplica a escritores de segundo orden como él. La burla de Villergas se orienta a describir cuál es el precio de los versos traducidos a la necesidad de comer cada día. Sin reparar en el valor del contenido de los mismos, el número de ellos escrito o las estrofas empleadas es lo que cuenta, independientemente de si están hechos con inspiración y originalidad. Villergas rinde tributo, como otras veces, a la versificación romántica en la ejecución de un poema no estrófico como es la silva, con amplio margen de libertad en la disposición de los versos y de las rimas:

Aun los poetas maldecir escucho
la dulce poesía,
y no están ni con mucho
contentos de su suerte un solo día;
mas yo estoy muy contento con la mía.

Ya no hay hambre como antes:
ya ganan los poetas,
sin mucho trabajar, sendas pesetas.
No es este el siglo el siglo de Cervantes,
en que el genio, del mundo maravilla,
muriera arrinconado en la buhardilla.
Preguntad, si dudáis alguna cosa,
como va con los versos a Zorrilla
y al Curioso Parlante con la prosa.

Por eso, amigos míos,
sino con buenos bríos,
con la razón combatiré sin pena,

estudio de la incidencia de la "creación literaria" en el circuito económico de la distribución y consumo de libros" en el siglo XIX, como señala L. Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, Ariel, 1976, pág. 98.

y os probaré con versos muy perversos,
aunque pierda mi buena o pobre fama,
que una opípara cena
y una mullida cama
no valen, ni con mucho, cuatro versos¹²¹.

Yo componiendo versos a montones
gano algunos doblones,
con los cuales adquiero ricas camas,
y chuletas y pavos y jamones,
y muy sabrosas damas
que me hagan zalameras la mamola,
cuando ufano me tiendo a la bartola!
Ningún pesar me abrume
mientras tenga el tesoro de mi pluma.
¿Me hace falta una arroba de legumbres?
un artículo al canto de costumbres;
y así nunca me apuro por dinero,
mientras haya papel, pluma y tintero,
con cuyo auxilio pueda
rellenar el magnífico puchero,
como hicieron Arriaza y Espronceda¹²².

Las estrofas aquí reproducidas pertenecen a las ediciones de 1846 y 1857, en el cotejo de los textos no se ha observado ningún cambio, no obstante en la edición de 1885 los mismos versos presentan importantes diferencias de composición:

¹²¹ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 50-51; 1857, pág. 304. En varias de las publicaciones de las poesías Villergas utiliza mayúscula en principio de verso, esta práctica se observa en la edición de sus *Poesías jocosas y satíricas* de 1842, 1857 y 1885, no sucede así en la edición de 1847, ni en *Los siete mil pecados capitales*, 1846.

¹²² La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 52; 1857, pág. 305.

En fin, hasta los mismos literatos,
Por rutina o por vicio,
Injustos, renegar suelen a ratos
De aquello que les presta algún servicio;
Sin ver que hoy los poetas,
No al hambre sucumbir suelen cual antes,
Y aun con poco bregar ganan pesetas.

No es nuestro siglo el siglo de Cervantes
En que el numen, del mundo maravilla,
Pobre acabara en tétrica guardilla.
Y puede preguntar el universo,
Si tiene la expresión por mentirosa,
Como le va a Zorrilla con el verso
Y al Curioso Parlante con la prosa.

Por eso, amigos míos,
Me apresto a combatir con raros bríos
Cuando afirmar escucho
Que cuatro buenos versos, ni con mucho
Valen, por más que den sólida fama,
Lo que una rica cena
Y una espléndida cama,
Opinión que, en verdad, cáusame pena¹²³.

[...]

Hoy, componiendo versos a montones,
Gano algunos doblones
Con que, para los goces y el sustento
Que a los hombres hacer pueden felices,
Compro el jamón, la trucha, las perdices,
El café... y otras cosas que no cuento,
Porque ya os habrán dado en las narices.

¹²³ La cita en la edición de 1885, t. I, págs. 196-97.

¿Me hace falta una arroba de legumbres?
Un *artículo* al canto de *costumbres*.
¿Quiero vino probar de las cosechas
Antiguas? Allá van unas *endechas*.
¿Tengo antojos de yemas o natillas?
Pues una ristra doy de *seguidillas*.
Así no he de apurarme por dinero
Mientras haya papel, pluma y tintero,
Con cuyo auxilio pueda
Surtir a la alacena y al puchero,
Cual lo hicieron Arriaza y Espronceda¹²⁴.

En estrecha relación con el tema de la *condición social del escritor* y de la suerte que les depara su dedicación a la literatura, podrían citarse algunas estrofas de la letrilla "Unos nacen con estrella y otros estrellados" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 199-205):

En este siglo non santo
de luz esplendente y pura,
todo brilla con encanto;
pero nada brilla tanto
como la literatura.

Por más que falten pesetas,
veo con ardor constante
ponderar a cada instante
el brillo de los poetas,
su gloria, todo es brillante.

A nadie por esto humillo,
mas digo, aunque cause tedio,
que a pesar de tanto brillo,

¹²⁴ La cita de los versos en la edición de 1885, t. I, págs. 198-99. Los subrayados pertenecen al autor.

quien pasa de dos y medio
anda a tres menos cuartillo.

Del parnaso enamorados
trocarán su noble huella
por unos cuantos ducados:
unos nacen con estrella
y otros estrellados¹²⁵.

Y también una estrofa de la letrilla ¡Cuánto me pesa ser español!, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 167-72:

Y más conozco
de un escritor
que se desvela
por ir en pos
de la fortuna,
y al Redentor
dirige inútil
esta oración.
¡Ay! el pan nuestro,
dulce Señor,
de cada día
dánosle hoy.

¡Válgame el cielo!
¡Válgame Dios,
cuánto me pesa
ser español!¹²⁶.

¹²⁵ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 200-201.

¹²⁶ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 168-9.

La otra composición que podemos incluir como representativa de la condición del escritor es "El poeta en Madrid" (publicada en *La Risa*, t. II, Nº 31, 12 de noviembre de 1843, págs. 44-45 y en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 307-312; *Poesías jocosas y satíricas*, 1857, págs. 94-98). Se trata de una "Contestación a Doña Carolina Coronado, que en una linda composición¹²⁷ se queja de la mala suerte que cabe a la poetisa en un pueblo"¹²⁸. Con tono de aparente frivolidad Villergas advierte a Carolina de los inconvenientes y sinsabores del poeta en la corte. A las quejas de Carolina sobre la ignorancia e insensibilidad de la gente de pueblo que no reconoce sus dotes literarias por ser mujer, Villergas le remite con otras tantas quejas de su situación en la capital. Eludiendo el problema de feminismo¹²⁹, nuestro poeta va ensartando toda una serie de dificultades con las que él mismo, como escritor, tiene que enfrentarse a diario en la ciudad:

No hay enfermedad, no hay trance,
no hay suplicio, no hay congoja
como el vivir en la corte
de la nación española.
Aquí, Carolina, van
al revés todas las cosas,

¹²⁷ La poesía de Carolina Coronado se titulaba "La poetisa en un pueblo" y fue publicada en *La Risa* en el mismo número que la de Villergas, págs. 43-44.

¹²⁸ Nota del autor al pie de la primera página de su poesía publicada en *Los siete mil pecados capitales*, 1846.

¹²⁹ La composición de Carolina Coronado está escrita con humor grotesco, puede ser que tuviera que verter sus sinceras congojas en bromas, pues la revista en la que publicó su composición, *La Risa*, apenas permitía trabajos serios o de más propósitos que el de entretener y suscitar la risa. Sabemos, no obstante, que tuvo muchos problemas, como otras escritoras contemporáneas, para alcanzar el éxito; el libro, que recoge muchos detalles de las circunstancias personales de la autora en aquellas fechas, es el de Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Traducción de Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 195-206.

los enemigos convienen,
y los amigos estorban.

Si publicas algún libro
tú verás, si es que lo ignoras,
que el que es amigo *le* pide
y el enemigo *le* compra¹³⁰.

Abrumado por los favores que los amigos le piden, improvisar o componer versos por cualquier motivo y circunstancia, sin compensación económica, Villergas se siente muy desgraciado. Tanto es así que sus lamentables quejas restan importancia a las que formula Coronado en su composición. Con ello, Villergas elude el problema de la condición de ser mujer-poeta, ya se encuentre en el pueblo o en la ciudad. No parece que Villergas, por el tono trivial con que trata la cuestión, le preocupe la queja de la Coronado cuya poesía está escrita con humor grotesco; más bien lo que hace es simplemente salir del paso, es decir, poesía de circunstancia motivada por la necesidad de llenar las columnas de *La Risa*, en la que colabora casi a diario. Los temas que utiliza son lugares comunes: en la corte todo parece marchar al revés, y de ahí, la alabanza de la vida en un pueblo. La contestación de Villergas, aun cuando sea contemplada desde la deformación caricaturesca a que se somete la sátira, es bastante macabra, pues con bromas y veras le está diciendo a la Coronado que no se esfuerce en ser poeta ni en un sitio ni en otro.

* *Queja o recriminación del agravio comparativo que sufren los literatos en relación a los privilegios de que disfrutaban algunos actores.* En "Chanzas como

¹³⁰ Las estrofas citadas en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 308-9; en 1857, págs. 95-6, en esta edición el leísmo, subrayado por nosotros, aparece corregido.

veras y veras como chanzas" (1842 pág. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I, págs. 169-173, en esta edición con el título "Deseos") su deseo es ver:

Los cómicos elegantes
más no con lujo excesivo
mientras suda el literato
Y anda a tres menos cuartillo¹³¹

* *La arrogancia, presunción, divismo y petulancia* de los actores-poetas están representadas por unos pocos versos a Romea; motivo éste al que dedicamos la atención pertinente en *Las víctimas del ataque*, dentro del Capítulo III: La sátira personal.

* *La crítica al amiguismo, al pandillaje grosero* que apadrina a unos y desprotege o desampara a otros, por el simple hecho de no pertenecer a tal o cual tertulia de moda, institución u organismo cultural es continuamente motivo de inquina, y siempre aparece asociada a la sátira personal, razón por la cual las poesías más significativas, invectivas propiamente dichas, serán analizadas en *Las víctimas del ataque*, apartado del Capítulo III: La sátira personal.

3.2. Los ataques a la estructura, temática, sentido y forma del producto literario.

* *La falta de inspiración y de profundidad y fecundidad de las obras* que se escribieron se concentra o se ceba en los progenitores, unas veces verdaderas o crudas sátiras personales, con mención del nombre del autor, otras invectivas

¹³¹ Los versos citados en 1842, pág. 140; 1847, pág. 126; en la edición de 1885 no figura ninguna estrofa que se identifique con el contenido de la aquí anotada.

veladas. Así encontramos "Como el pozo de Facundo" (epigrama, 1842, pág. 225, 1847, pág. 194):

Como el pozo de Facundo
Hay un poeta embeleco
Extremadamente seco
Y casi nada profundo.

"Los diez tomos, vive Dios" (epigrama, 1842, pág. 65, 1847, pág. 67):

Los diez tomos, vive Dios
Que ha publicado Quirós
Con notas y suplementos,
Como los diez mandamientos
Pueden reducirse a dos.

"Es novedad: no es novedad" (letrilla, 1842 págs. 59-62; 1847 págs. 61-64; 1885, t. I, págs. 97-99):

Que versos Tomás fabrique,
Y muchos versos publique,
Es novedad;
Que hagan con sus libros muchos
En la tienda cucuruchos,
No es novedad¹³².

En la edición de 1885, t. I, pág. 97, los versos citados revelan importantes cambios:

¹³² La cita de los versos en 1842, pág. 139; 1847, págs. 61-62; 1885, t. I, pág. 97.

Que versos Antón fabrique,
Y que haya quien los publique,
Choca, en verdad;
Que en sus libros hallen muchos
Papel...para cucuruchos,
No es novedad.

La incompetencia e incapacidad de los que pasan por llamarse poetas se revela como un fraude, estafa ya que todo su ingenio se aplica en el escamoteo de producciones ajenas. Así en "Chanzas como veras y veras como chanzas" (1842, págs. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I, págs. 169-173, en esta edición con el título: "Deseos"). denuncia la fatuidad de los escritores y apela al *deseo* de ver:

Aprendices de poeta¹³³
Que no sean parecidos,
En lo bobos al de Coria
Y en orgullo a don Rodrigo.

Versos sonoros y fáciles
En correcto y buen estilo,
Sin rebañar de lo impreso
En periódicos y libros¹³⁴.

En la edición de 1885 no está la segunda estrofa, en su lugar la que figura no tiene nada que ver con la original:

Filósofos diferentes
De los mucho que hoy distingo,

¹³³ En la edición de 1885, t. I, pág. 169, el primer verso: "Deseo yo ver poetas". El resto de los versos de la estrofa es igual al de las ediciones anteriores; versos citados, 1842, pág. 136; 1847, pág. 124.

¹³⁴ Versos citados, 1842, pág. 136; 1847, pág. 124.

*Que, sin montar a caballo,
Suelen perder los estribos.*

* *La gratuidad, infructuosidad* de las ejecuciones lleva al impropio escatológico (poco frecuente) y al insulto animalizado: "Un escritor de esta edad" (epigrama, 1842, pág. 26; 1847, pág. 34):

"Un escritor de esta edad,
Que es un pedazo de atún;
Decía con gravedad:
Yo escribo para el común...
Y era la pura verdad"

"Buey a D. Roque llamé" (epigrama, 1842, pág. 65; 1847, pág. 67):

Buey a D. Roque llamé
Por una equivocación;
Mas dije, perdone uste,
Al notar mi indiscreción,
Y él respondió: "no hay de qué

* Contra la *proliferación de los malos versificadores*, que no poetas, aunque Villergas se ríe de sí mismo al final de la composición, incluyéndose en la nómina de poetas anónimos que él zahiere, apuntan los siguientes versos (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, letrilla: "Parece bien, parece mal", págs. 117-120; 1885, t. I, págs. 175-178):

Que hayan honrado a Castilla
Larra, Espronceda y Zorrilla
y Campoamor y otros cien,

parece bien.
Mas que haga, siendo perversos,
versos y versos y más versos
tanto soberbio animal
parece mal¹³⁵.

[...]

Que yo encaje en una obra
si la inspiración me sobra
de versos un almacén,
parece bien.
Mas soltar la tarabilla
y alargar esta letrilla
tan sin salero y sin sal,
parece mal¹³⁶.

En la edición de 1885, t. I, págs. 177-78, las estrofas citadas sufren importantes cambios:

Que, pues honran a Castilla,
Se aplauda a Larra, a Zorrilla,
a Campoamor y otros cien
Parece bien.
Mas que por eso perversos
Versos publique y más versos
Tanto soberbio animal,
Parece mal.

[...]

Que otro encaje en una obra,
Si imaginación le sobra,
De versos un almacén,

¹³⁵ Los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, pág. 119; 1885, t. I, pág. 177.

¹³⁶ Los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, pág. 120; 1885, t. I, págs. 177-178.

Parece bien.
Mas que, de mi audacia en muestra,
Prolongue yo esta muestra
Tan sin salero y sin sal,
Parece mal.

* *La verbosidad*¹³⁷, *locuacidad extremada*, *palabrería huera* se encuentra en relación directa con el defecto anterior, o es consecuencia inmediata de aquella. "Esta verbosidad es a veces inconsciente, y el deseo del autor parece ser únicamente crear un atractivo ambiente de misterio. [...]. El pseudo-romanticismo de lenguaje no se circunscribía a hombres como el ficticio sobrino de Mesonero, sino que era cultivado, de un modo bastante distinto, aunque no menos censurable, por la mayoría de los que en libros y revistas abrazaron la nueva moda literaria"¹³⁸. Villergas, como otros satíricos de su época, no le pasaron desapercibidas las afectaciones del lenguaje, que en el sentido que apunta Peers, practicaron los románticos, y la mofa y desprecio de tales hábitos se advierte en fragmentos de composiciones muy extensas y de tono paródico como "A la luna" (1842, págs. 171-177; 1847, págs. 151-56; 1857, págs. 75-80; 1885, t. I, págs. 141-147); y en la leyenda en verso "La casa del duende", únicamente publicada en *El Cancionero del*

¹³⁷ "El defecto verdadero y más notable de los románticos es la verbosidad, que ellos llaman vaguedad" [Juan Valera, *Obras Completas*, "Crítica literaria, 1854-56", XIX, 21, Cf. Peers, ob., cit., II, pág. 384]. En las cuestiones relativas al lenguaje y al estilo es comúnmente aceptado, como señala Peers, que "los románticos tendieron a expansionares en grandilocuencia pintoresca y en excesosseudorrománticos [...]. Para el propio Valera, que en conjunto los miraba con benevolencia, eran a veces "hinchados, palabreros y vacíos de sentido" [Juan Valera, *Obras Completas*, "Crítica literaria, 1854-56", XIX, 23. Cf. Peers, ob., cit., II, pág. 400].

¹³⁸ E. Allison Peers, ob., cit., II, pág. 384.

pueblo, 1844, t. III, págs. 49-112, y en la edición de *Poesías jocosas y satíricas* de 1847, págs. 232-276.

La poesía "A la luna" constituye un ejemplo de imitación burlesca de uno de los temas favoritos de los románticos, y cuyo propósito no es otro que el de ridiculizar la fraseología propia de los románticos españoles en el tratamiento y ejecución de los motivos y *tópica básica de la nocturnidad*, como es toda clase de estados emocionales con los que se asociaba e inspiraba la visión, contemplación y presencia del astro. La imitación burlesca del tema de "la luna" surge toda vez que sus múltiples y frecuentes referencias y aparición en los textos deviene, en sus peores momentos, en meros decorados completamente topificados y convencionales en los que poder expansionarse en grandilocuencia y excesos románticos. La "verbosidad", palabrería huera que los románticos llaman "vaguedad" aparece ironizada en numerosos fragmentos de la composición de Villergas, cuando éste apela al astro para decir:

Hija del sol esplendente
Y madre de las estrellas
Hermana de no sé quién
Y prima de quien tú quieras

Si no hay coplero en el mundo
Que en sus penosas tareas
Deje de hacer en tu obsequio
Cuando menos una endecha.

¿Me olvidaré yo de ti
Para que mis versos lean

y entre otros defectos muchos
tan notable falta adviertan?¹³⁹.

Para poemas sin cuento
Puedes prestarme materia
Si quiero seguir el rumbo
De los modernos poetas¹⁴⁰.

A esa locuacidad que caracteriza a los "modernos poetas" se refiere cuando dice:

Para¹⁴¹ elogiar a su dama
Hay ciudadano que emplea
En la boca mil quintillas
Y otras mil en cada oreja.

Si es porque lo necesitan¹⁴²
Inferid la consecuencia:

¹³⁹ En el cotejo de los textos se advierten importantes cambios entre la edición de 1842 y las dos últimas, 1857 y 1885. Con el fin de no extendernos demasiado en la reescritura de los fragmentos que se citan, ofrecemos la reproducción íntegra de esta poesía en las dos primeras ediciones, en el apéndice textual que incluimos como apartado final de este trabajo, aun cuando a veces únicamente nos interesen algunas estrofas o simplemente unos versos. Con ello queremos, por otra parte, hacer más comprensible, al lector de este estudio, el modo de componer de Villergas y, a su vez, el método con que hemos tenido que trabajar los textos para extraer los distintos temas y motivos que deseábamos destacar. En lo que se refiere a esta estrofa, advertimos que en la edición de 1857, págs. 75-6, sufre importantes cambios, que afectan tanto a la nueva redacción como a su extensión, pues Villergas para decir lo mismo necesita en esta ocasión tres estrofas.

¹⁴⁰ La cita de los versos en 1842, pág. 171; 1847, págs. 151-2; 1857, págs. 75-6; 1885, t. I, pág. 141.

¹⁴¹ En 1857, pág. 76: "Al elogiar..."

¹⁴² En 1857, pág. 76: "Si es que el tamaño lo exige".

Grande oreja y grande boca
Es señal de grande bestia¹⁴³.

[...]

Y no tanto te maltratan
Pinceles que te estropean
Como poetas que imbéciles
Te hacen alabanzas necias
Ya no hay libro, ni romance
Ni sainete, ni comedia
Ni cuento, ni charrasquillo
Ni narración, ni novela
Que no empiece: era la noche
La luna alumbra serena...
La noche su negro manto...
El fulgor de las estrellas...¹⁴⁴

De "La casa del duende" los versos que elegimos se orientan a ridiculizar el lenguaje convencional y trillado, que deviene en mera palabrería, vacía de sentido, todo propósito de crear un ambiente de misterio:

La noche oscura y terrible
es tan fría que acobarda,
y tanto sube el canguelo
como el termómetro baja.

Y pasan los habitantes
En el rigor de la escarcha

¹⁴³ La cita de los versos en 1842, pág. 172; 1847, pág. 152 ; 1857, pág. 76; 1885, t. I ¿?: en esta edición no hemos encontrado los versos que se identifiquen con el contenido de los compuestos en las ediciones anteriores.

¹⁴⁴ La cita de los versos en 1842, pág. 177; 1847, pág. 155; 1857, págs. 79; 1885, t. I, pág. 146.

Mas miedo que el viajero
Que atraviesa el Guadarrama.

La luna que está en creciente
Por el horizonte pasa
Sin que en el pueblo perciban
Su luz trémula y opaca.

Porque las espesas nubes
Se confunden apiñadas
Todas en montón formando
Una impenetrable capa¹⁴⁵.

Otros ejemplos ilustrativos del ataque a la *verbosidad* lo constituyen los epigramas que dedica a Gil y Zárate: prototipo de los escritores que hablan mucho para no decir nada; todos ellos publicados en *La Nube*, 1842, con excepción de uno que figura en las *Poesías jocosas y satíricas*, 1842 y 1847. Los textos son reproducidos en el apartado *Las víctimas del ataque*, dentro de la exposición del Capítulo III: La sátira personal.

* *Ataque a los tópicos de la nocturnidad*. Para ilustrar el ataque a los motivos temáticos relacionados con la noche y con el universo, tan caro a los románticos, bastaría con remitirnos a la poesía "A la luna" y a los versos citados de "La casa del duende", que hemos reescrito para el análisis del motivo anterior: *la verbosidad*.

La composición "A la luna" (1842, págs. 171-177; 1847, págs. 151-56; 1857, págs. 75-80; 1885, t. I, págs. 141-147) es tan extensa que permite añadir nuevos matices, a los ya anotados en la verbosidad, en el propósito de desmitificación, burla

¹⁴⁵ La cita de los versos en *Poesías jocosas y satíricas*, 1847, pág. 239; *El Cancionero del pueblo*, t. III, 1848, segunda edición, pág. 59.

e ironía con que Villergas se dirige al astro. La exageración, el chiste fácil y la grosería son las técnicas de las que Villergas se provee para ridiculizar el tema. Las sublimes o elevadas emociones, a las que el título de la poesía pudieran conducirnos, se convierten en una serie de reflexiones prosaicas acerca de los despropósitos y excesos en que derivó y devino el tema "lunar" y los tópicos básicos de la nocturnidad en manos de los románticos. El lenguaje directo, coloquial constituyen el mejor medio para abordar el tema y desvelar la infructuosidad de tanta palabrería y convencionalismo.

La fórmula que Villergas utiliza en "A la luna" para ridiculizar el tema es como sigue: el poeta se erige en defensor y portavoz de las quejas del astro, para exponer los desatinos y abusos a que ha conducido el cultivo del motivo, y con tono compasivo y solidario con el astro vierte toda su indignación.

Obviamente, la compasión y solidaridad con el calvario que sufre la luna es altamente irónica y ficticia: su intención es reducir a la esfera de lo cotidiano toda la serie de efectos y emociones que el tema suscitaba entre los románticos. Así las comparaciones y asociaciones que el poeta establece con el astro nada tienen de vehementes ni enfáticas. Las expresiones más mediocres y vulgares dan al poema el tono prosaico y realista que urge a una reflexión burlesca. En monólogo digresivo, el satírico da entrada a diversos aspectos de la realidad tales como

Pero volviendo al asunto
Luna, que el orbe paseas,
¡Cuántas cosas no verás
En esta pícara tierra;
¡Qué jaleos! ¡Qué jaranas!
¡Qué camorras! ¡Qué Quimeras!
Donde has pensado hallar flecos
Quizá has encontrado felpas.

Grandes negocios al raso
Verás hacer con paciencia
Y también chicos negocios
Que el reino animal aumentan¹⁴⁶

La realidad a la que la presencia del astro le conduce es bien distinta de la que nos ofrecen los textos románticos objetos de parodia. La burla y la sorna con que el satírico ridiculiza la "vaguedad" de los poetas afectos al tema le lleva a decir que él mismo es víctima de ésta, porque incluso él, Villergas, se pierde en la distribución de los motivos que deben regir su poema

Pero no más digresiones
Que el sello del siglo llevan,
Y es malo seguir el rumbo
De los modernos poetas¹⁴⁷.

La ambientación "lunar" propicia para desencadenar pasiones es pura escenografía convencional y topificada al extremo

¡Ay luna! ¡Cuantos amantes
Habrás hallado a la reja

¹⁴⁶ Los versos citados en 1842, págs. 172-3; 1847, pág. 152; 1857, pág. 76; 1885, t. I, pág. ¿144?. Como ya advertimos en el motivo dedicado a *la verbosidad*, en el cotejo textual de "A la luna" se advierten importantes cambios entre la edición de 1842 y las de 1857 y 1885. Resulta casi imposible identificar los versos aquí citados, correspondientes a 1842, con los que Villergas ofrece en las dos últimas ediciones de sus *Poesías*, especialmente en la de 1885. Únicamente por la analogía del motivo, ofrecemos como referencia aproximada, pero con cautelosa reserva, la paginación de las ediciones de 1857 y de 1885 donde pueden localizarse los versos aquí anotados.

¹⁴⁷ Los versos citados en 1842, pág. 173; 1847, pág. 153; 1857, pág. 77; 1885 en esta edición no están presentes estos versos, que en las anteriores se repiten a modo de estribillo a lo largo de toda la poesía.

En llama de amor quemados
Y traspasados con flechas!
¡Y cómo su corazón
Achicharrándose humea!
El corazón de un amante
No es corazón, es pajuela¹⁴⁸.

La falta de emoción personal y sincera de que adolecen este tipo de creaciones dedicadas a la luna es ridiculizada con la sentencia irónica

Es verdad que aunque se abra
Jamás la llama se observa:
Mas lo que arde tan adentro
¿Qué extraño es que no se vea?
Gracias que podamos ver
Lo que pasa por de fuera
Que ni lo superficial
Muchas veces se penetra¹⁴⁹.

Más adelante, el poeta ridiculiza las distintas expresiones que se le han dirigido a la luna en relación a su estado o fases. El chiste fácil y ramplón asoma en esta parte del texto

En Valencia me habrás visto
Que aunque no entré por sus puertas

¹⁴⁸ Los versos citados en 1842, pág. 174; 1847, pág. 153; 1857, pág. 77; 1885, t. I, págs. 143-44. La intención burlesca es tan evidente que apenas necesita explicación: la elección de la palabra onomatopéyica "achicharrándose", la conclusión tan simplista que propone el autor sobre "el corazón de un amante/...es pajuela, el tono insultante del despectivo diminutivo -uela, ahorran mayores comentarios.

¹⁴⁹ Los versos citados en 1842, pág. 174; 1847, pág. 153; 1857, pág. 77; 1885, t. I, págs. 143-44.

Toda mi vida he pasado
A la luna de Valencia
 Y hartas veces, vive Dios,
Retrogradando en tu senda,
Mas vieja te me has venido
Cuando te esperé más nueva¹⁵⁰

No falta tampoco la ironía y burla de la fraseología trillada, cuya única intención era la de crear una atmósfera, un ambiente de misterio que hacía más decorativa la escena lunar

No te debes lamentar
De si una atmósfera densa
A la mitad de su curso
Tu resplandor intercepta.
 Ni del sol cuando de día
Nuestro horizonte paseas,
Porque con sus resplandores
Tu opaca faz oscurezca¹⁵¹.

El final del poema se presenta como un chiste sentencioso que resume la intención con que se aborda el tema y el mismo desarrollo de su exposición

A los ojos de su dama
Te ha comparado un babeiaca
Y no tenéis de común
Mas que nubarrones cerca.
 Pero mi ofensa perdona,
Perdona, Luna, mi ofensa,

¹⁵⁰ Los versos citados en 1842, págs. 174-75; 1847, pág. 154; 1857, pág. 78; 1885, t. I, págs. 141-42.

¹⁵¹ Los versos citados en 1842, pág. 175; 1847, 154; 1857, pág. 78; 1885, t. I, pág. 144.

Que en algo he seguido el rumbo
De los modernos poetas.
Pues te llamo hija del sol
Y madre de las estrellas,
Siendo verdad que en mi vida
Conocí tu parentela.¹⁵²

Con excepción de "A la luna", Villergas no dedicó excesiva atención a los tópicos de la nocturnidad, aunque, tal vez, haya algunas alusiones diseminadas en otros textos que nos puedan haber pasado desapercibidas. Por lo que a esta observación respecta podemos citar un mínimo ejemplo de ataque a los tópicos de la nocturnidad en "Chanzas como veras y veras como chanzas" (1842, págs. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I, págs. 169-173, en esta edición con el título "Deseos"):

Deseo yo ver estrellas
sol y luna a un tiempo mismo,
Y a las *doce de la noche*¹⁵³
Los faroles encendidos¹⁵⁴.

* *La figura del traductor y el ataque a las traducciones de novelas y dramas franceses*¹⁵⁵, que intercepta el estímulo para la creación nacional, la ostenta Ventura

¹⁵² Los versos citados en 1842, pág. 177; 1847, págs. 155-56; 1857, pág. 80; 1885, t. I, pág. 147.

¹⁵³ El subrayado pertenece al autor.

¹⁵⁴ La estrofa citada en 1842, pág. 135; 1847, pág. 123; en 1885, t. I, la estrofa citada ha sido suprimida.

¹⁵⁵ La prodigiosa fecundidad de los novelistas franceses, que dan abasto a los folletines de los periódicos de España en la primera mitad del siglo XIX, provoca abundantes protestas por el

de la Vega, quien, como otros, se gana la fama innecesaria de insigne poeta. Los epigramas que dedica a éste constituyen como en el caso de Gil y Zárate verdaderas invectivas, de cuya descripción y reproducción de textos significativos nos ocupamos en *Las víctimas del ataque*. No obstante no faltan ocasiones en que, aunque desarrollados como motivo marginal y aleatorio, o en promiscuidad con lo político, Villergas muestra su repulsa contra los traductores, de un modo harto convencional y con sentido práctico: el de las ganancias económicas y prestigio de que disfrutaban los profesionales de la traducción, así acontece en la poesía "Así anda

abuso de traducciones vertidas al castellano. "Las burlas y críticas versan sobre dos extremos: la peligrosidad de los textos traducidos y su inanidad, y la corrupción de la lengua. Que todo estaba pésimamente traducido era lugar común entre censores y críticos", cf. Montesinos, J. F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Valencia, Castalia, 1973, pág. 96. En lo que respecta al teatro en la primera mitad del siglo XIX, "el traducir del francés se había convertido en un modo de ganarse la vida; para hacerlo mal no se necesitaba "más que atrevimiento y diccionario", como decía Larra. Las traducciones son una plaga. Traducen escritores famosos, comediógrafos de tercera fila, críticos, costumbristas, gentes de teatro y un sinfín de periodistas. La crítica reacciona contra las obras extranjeras, aparte de la calidad propia de cada una de ellas, por razones relativas a la salvaguardia de la identidad nacional y de la moral. Presienten muchos que este incesante flujo de libros y este diario ejemplo en la escena terminarán por convertir a los españoles en un pueblo sin personalidad propia", cf. Salvador García Castañeda, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California, 1971, págs. 32-34. La crítica periodística, los censores y los satíricos, como en el caso de la novela, hablan, sobre todo, de la moralidad y de la ausencia de obras valiosas. El incremento de traducciones de novelas y de obras teatrales durante el segundo cuarto del siglo XIX, muy llamativo respecto al principio de la centuria, tiene motivaciones culturales y literarias que influyen en el fenómeno con igual o más fuerza que las circunstancias externas significadas por la atenuación de la censura y el desarrollo de la industria editorial española o el mecanismo interno de la producción literaria, en esta dirección apuntan las observaciones de Montesinos, García Castañeda, Vicente Llorens y varios críticos más. Para más detalles sobre el tema véanse los estudios citados, y L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, ob., cit., págs. 243-255, donde recoge las direcciones de las investigaciones sobre esta cuestión desde diversos ángulos de enfoque.

ello. A mi amigo D. Pedro Gutiérrez Solana" (1842, págs. 226-234, 1847, págs. 195-202):

Casi reniego de mi mismo
Cuando recuerdo un día placentero
Que sin oír la voz de patriotismo
Odiábamos por tema lo extranjero.
Todo es hoy blasonar de españolismo,
Esa gente que guarda su dinero,
Aplauso, estimación, fama y honores
Para los miserables traductores¹⁵⁶.

Otra ocasión es aquella en la que, en una composición de tema político y de sátira social, no puede dejar de aludir al tema de la traducción y de la admiración a Francia: la galofobia, por ejemplo "Un sueño con la ciudad de Jauja, donde se come, se bebe y no se trabaja" (1842, págs. 27-43; 1847, págs. 35-47; 1857, págs. 218-229; 1885, t. I, págs. 21-36):

¿Qué artista español, habiendo
Tanta afición a la Francia,
No piensa buscar asilo
En la gran ciudad de Jauja?

¿Qué poeta escribe versos,
Si hay traductores de dramas
Que le envían a ganar
laurel y dinero en Jauja¹⁵⁷.

¹⁵⁶ La cita de los versos en 1842, pág. 228; 1847, pág. 196.

¹⁵⁷ La cita de los versos en 1842, pág. 31; 1847, pág. 38; 1857, pág. 221; 1885, t. I, pág. 24.

En la edición de 1885, t. I, pág. 24, únicamente hemos identificado la segunda estrofa con los siguientes cambios:

¿Quién original escribe,
Si hay traductores a manta,
Que a imaginar le condenan
Las golosinas de Jauja?.

* *El escamoteo, la apropiación de obras ajenas*, en estrecha relación con las tareas de traducción, motivan la indignación de Villergas. Móviles que se descubren en las burlas que ya en prosa ya en verso dirige a Ventura de la Vega en *La Nube*, donde aparece publicada "El Comité"¹⁵⁸, una parodia de comedia en la que salen muy maltratados también Gil y Zárate, Bretón y Romea, y que trata sobre las veleidades de los literatos a la hora de aprobar aquellos dramas que debían representarse en el Príncipe. También en *La Nube* Villergas publica una extensa sátira en tercetos: "**La Ingratitud. Musa X. A Ventura de la Vega y comparsa. Sátira o como se le quiera llamar**"¹⁵⁹ donde evidencia su inquina contra éste en

¹⁵⁸ *La Nube*, nº 7, 15 de septiembre, 1842, págs. 51-55.

¹⁵⁹ LA INGRATITUD. MUSA X ..., *La Nube*, nº 10, 7 de octubre, págs. 76-78. Anticipamos (pues en otros capítulos volvemos a repetir la información sobre la dificultad de hallar un ejemplar suelto de esta composición) que según Vicente Barrantes, en "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 14: "Con exactitud casi absoluta puede fijarse a esta publicación la fecha de febrero o marzo de 1842, pues se alude en ella a la elección de Vega para académico, que en efecto se verificó en 27 de enero de aquel año". Y señala la extrañeza de encontrar ejemplares publicados de la misma en los siguientes términos: "Rarísima hoja en folio, que salió de la imprenta de D. Ignacio Boix, sin fecha y con el título [...] y la nota siguiente: "Siendo el objeto del editor de esta sátira el que se generalice y la puedan leer todos en contraposición al subido precio de la otra Musa X, permite a cualquiera su reimpresión y su venta aunque sea por los ciegos". Barrantes describe por último como ha conseguido un ejemplar de esta sátira: "Posee y me ha facilitado un ejemplar de este papel, que

los términos que hemos apuntado. La descripción detallada de los móviles que incitan a Villergas a escribir estas composiciones la ofrecemos en los distintos apartados del Capítulo III: La sátira personal.

* *La inoportunidad en la ejecución de los dramas* viene representada también por Gil y Zárate, incapaz de fraguar una trama y de suscitar la intriga. Remitimos a *La Nube*, 1842, y a los textos insertos en el apartado *Las víctimas del ataque* del Capítulo III: La sátira personal.

* *Ataque a los típicos clichés fraseológicos del "desconsolado sentir romántico"*¹⁶⁰. Un buen ejemplo de este motivo lo constituye la extensa tirada de versos con que Villergas nos introduce en el tema de "Un sueño con la ciudad de Jauja, donde se come, se bebe y no se trabaja" (1842, págs. 27-43; 1847, págs. 35-47; 1857, págs. 218-229; 1885, t. I, págs. 21-36). El comienzo de este texto, a modo de preludio tras el que sigue la descripción del sueño, está escrito en tono paródico: "el destino traidor, el hado maléfico" y "otros" de similar estilo se repiten, en cuartetas de rima aguda en los versos pares, a modo de una sucesión de causas infaustas que rodean al poeta, el cual se encuentra en un estado de lamentable impotencia ante el desconocimiento del origen y del porqué de las inquietudes y rigores que le acechan: el ansia de infinito, el reclamo a Dios que desoye sus "justas querellas", la mente henchida de melancolía....la pena de un triste tentado de Dios

Villergas no reimprimió en ninguna de sus publicaciones posteriores, D. Cándido Bretón, inteligente empleado de la Biblioteca Nacional".

¹⁶⁰ Del conocido estudio de Russell P. Sebold: "El desconsolado sentir romántico", en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 13-42, hemos cogido parte del título para ilustrar nuestro tema, el excelente análisis que Sebold realiza sobre el mismo nos excusa de comentarios personales en torno al marco conceptual en que se desarrolla la tónica básica (temática, de forma y contenido) del "mal de siècle".

y de Luzbel" ...; son, en definitiva, la causa de una inmensa zozobra. La descripción del "cuarto" o habitáculo donde se encuentra no puede ser ni más tétrica ni más lóbrega y sirven como marco de apoyo para reforzar el estado de ánimo desesperado, lastimoso y desolado del protagonista, cuya pesadumbre no es otra que la de no saber en qué puede medrar, cuál es su misión o futuro profesional: "*Mi mente vagaba buscando una estrella;/ que el curso alumbrara de mi porvenir*"

En un cuarto obscuro, pintado de adobe,
Que por lo funesto de su suerte vil,
Ni alumbran de día los rayos de Jove,
Ni más luz de noche que un viejo candil;

Que nunca con telas ha sido adornado
Mas que las de araña que en torno se ven;
De enormes rendijas tan bien pertrechado,
Que jaula de loro parecen más bien:

De insectos crueles fatídico enjambre,
Que clavan do quiera su inicuo rejón;
Sin más cuadro al vivo que el cuadro del hambre,
Ni mas blando lecho que un tosco jergón:

Henchida la mente¹⁶¹ de melancolía,
No se si tentado de Dios o de Luzbel,
Tendido yo anoche feroz maldecía
Los crudos rigores del hado cruel.

Trivial desahogo, recurso ligero,
Que nunca de un triste la pena calmó;
Si con maldiciones viniera el dinero,
Ni Creso tuviera más oro que yo.

De ver que desoye mi justa querella
El Dios que desprecia del pobre el gemir,

¹⁶¹ En 1857, pág. 219,: "Henchida **mi frente**..."

Mi mente vagaba buscando una estrella,
Que el curso alumbrara de mi porvenir.

En ser periodista pensé, bobería,
Que equívocos uso, y es rara aprensión
Probar en la calle de noche o de día
Las explicaderas de un rudo bastón

[...]

A nada me avine; porque es gran tormento
Que en todos los ramos hay que trabajar
Y está averiguado que a mi pensamiento
Tan solo le cuadra la ciencia de holgar¹⁶².

En la edición de 1885, t. I, págs. 21-23, se observan importantes y abundantes cambios de composición en lo que respecta al conjunto total del fragmento citado de las anteriores ediciones, con excepción de la segunda estrofa, el texto reproducido líneas arriba aparece reelaborado del siguiente modo:

En un casi ochavo, pintado...de adobe,
Muy digno del nombre de chiribitil,
Que, cuando le faltan los rayos de Jove,
Recíbelos sólo de un viejo candil;

Que nunca con telas estuvo adornado,
Mas que las de araña, que en torno se ven;
De enormes rendijas tan bien pertrechado,
Que jaula de loro parece más bien;

Guarida de insectos, ¡fatídico enjambre!
Que gozan clavando su inicuo rejón;
Lugar en que sólo la Musa del Hambre
Derrama los frutos de su inspiración;

¹⁶² La cita de los versos en 1842, pág. 27-29; 1847, págs. 35-37; 1857, págs. 218-220; 1885, t. I, págs. 21-23.

Henchida la mente de melancolía,
No sé si tentado del mismo Luzbel,
Tendido yo anoche, feroz maldecía
Los duros rigores del hado cruel.

Trivial desahogo, recurso ligero
Que nunca de un triste la pena calmó;
Si tales sandeces trajeran dinero,
Ni Creso tuviera más oro que yo.

Inútil creyendo mi justa querella;
Cansada, sin duda, de tanto gemir
Mi mente, vagaba, buscando una estrella
Que el curso alumbrase de mi porvenir.

La crítica quise probar... ¡bobería!
Que equívocos gasto, y no a mi ambición
Cuadrara en la calle, de noche o de día,
Tocar con el premio de un rudo bastón.¹⁶³

[...]

Está visto, dije, que el ocio me halaga,
Y debo el trabajo mirar con desdén;
Pues ya que sin rumbo mi espíritu vaga,
El cuerpo... es muy justo que vague también.

* *El orientalismo* de los poetas en el uso abusivo de fraseología exótica para ponderar las bellezas y atributos de las damas queda ridiculizado en mínimos motivos, cuando con desmesurado énfasis minerales y piedras preciosas sirven para descubrir ojos, labios, cabellos... "Hay cosa más natural" (letrilla, 1842, págs. 81-84; 1847, págs. 80-82; 1857, págs. 233-35):

¹⁶³ "Alusión a la paliza que el, entonces, coronel Prim acababa de pegar al redactor de "*Fray Gerundio*": nota del autor, pág. 22.

Que huya Juana sus enojos
Llamándola serafín,
Claros soles a sus ojos,
A su mejilla carmín,
Y a sus labios de coral,
*¿Hay cosa más natural?*¹⁶⁴

Que en sus coplas un tesoro
Los poetas arrogantes
Derramen de plata y oro,
Rubís, perlas y diamantes,
Aunque no tengan un real,
*¿Hay cosa más natural?*¹⁶⁵.

En "Amores de la tierra alta" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 127-130, *La Risa*, t. II, 1844, págs. 28-29; 1857, págs. 40-42) repite el mismo motivo:

Son dos espueñas tus órejas,
es una torre tu gárganta,
donde se ostentan infinitas
perlas, rubís y otras alhajas¹⁶⁶.

* *La afectación del estilo*, en la inabarcable gama de ponderaciones a la belleza de la fémica amada, es ejemplo de ataque a la *dicción retórica y ampulosa* de los escritores románticos en el "Romance Dedicado A Mi Amigo D. Manuel Crivell" (1842, págs. 72-79; 1847, págs. 73-78; 1857, págs. 63-68; 1885, t. I, págs.

¹⁶⁴ La cita de los versos en 1842, págs. 81-2; 1847, pág. 80; 1857, pág. 233.

¹⁶⁵ La cita de los versos en 1842, págs. 83; 1847, págs. 81-2; 1857, pág. 234.

¹⁶⁶ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 128; 1857, pág. 41.

41-46). La composición es muy extensa, y por ello nos abstenemos de reproducirla íntegramente en estas líneas; en su defecto, ofrecemos la versión completa de la misma dentro del apéndice de textos que forma parte esta tesis. Reescribimos las estrofas, con que empieza la composición, en las que Villergas invierte los tópicos de la fraseología romántica, como una "vuelta al revés", y hace una burla de este motivo, a la manera de las parodias de la tónica del petrarquismo y del amor cortés, que hiciera Lope de Vega en las Rimas de Tomé de Burguillos¹⁶⁷, y que dedicó a Juana, la lavandera del Manzanares.

La cosa más historiada
Pepa, es tu rostro pulido,
Y el más extraño mosaico
Es tu cuerpo peregrino¹⁶⁸.

Así veo tantos zánganos¹⁶⁹
Por tus pedazos perdidos,

¹⁶⁷ Durante el curso de doctorado, 1984-85, bajo la dirección del profesor José M. Bleuca, realizamos un trabajo sobre *La obra no dramática de Lope de Vega: "La filosofía amorosa de Lope de Vega en las Rimas de 1602 y en las Rimas del licenciado Tomé de Burguillos de 1634"*, las fuentes bibliográficas que tuvimos que utilizar, ocioso es decirlo por razones obvias, fueron muy copiosas. En esta ocasión y por intereses prácticos, remitimos unas breves indicaciones bibliográficas en relación al tema citado; véanse: Pedraza Jiménez F., "El desengaño barroco en las Rimas del licenciado Tomé de Burguillos". *Anuario de Filología*, 4, Barcelona, 1978, págs. 391-418; Bleuca, J. M., *Obras poéticas de Lope de Vega*, Barcelona, Planeta, 1983, *Poesía de la Edad de Oro: Barroco*, Madrid, Castalia, 1984; Vossler, C., "Lope de Vega y su tiempo", *Revista de Occidente*, Madrid, 1983, pág. 187 y ss.

¹⁶⁸ En 1857, pág. 63, el comienzo de los dos últimos versos: "**Que haces...**" "**De tu...**".

¹⁶⁹ En 1857: "Así veo tantos **camándulas**".

Que ebrios de gusto y amor
Ensalzan tus atractivos¹⁷⁰.

En la edición de 1885, t. I, pág. 41, las estrofas aquí reproducidas presentan los siguientes cambios:

La cosa más historiada,
Después de tu rostro lindo,
Pepa, la de mil historias,
Es tu cuerpo peregrino.
Así mil zánganos veo
Que con dudosos designios,
Tus atractivos ensalzan,
Ebrios de amor...o de vino.

* *La desmitificación de la dicción romántica en la concepción y expresión del sentimiento amoroso*¹⁷¹ aparece asociada con el motivo anterior, Villergas ridiculiza las reacciones románticas de los héroes de ficción poniendo en boca de personajes mediocres de la vida real toda una serie de clichés estereotipados. Tanto los personajes que son víctimas de pasiones desenfrenadas como de aquellos que las provocan, son satirizados hasta la saciedad con un lenguaje extraordinariamente burdo. Así sucede en "La sonrisa de Belisa" (1842, págs. 66-70; 1847, págs. 68-70; 1857, págs. 286-88), un ejemplo o parodia del lenguaje afectado de los románticos cuyos recursos convencionales en la descripción del gesto, compostura de la mujer querida y admirada, así como de los efectos que provoca en quienes la contemplan,

¹⁷⁰ El texto de 1842 se halla defectuoso en las págs. 78-79, aunque puede leerse bien no es posible reproducir en xerocopia los versos de esta edición, cotejada con las posteriores en el apéndice ofrecemos la de 1847 por ser idéntica a la de 1842. La cita de las estrofas en 1842, pág. 72; 1847, pág. 73; 1857, pág. 63; 1885, t. I, pág. 41.

¹⁷¹ Acerca de este tema véase A. Peers, ob., cit., I, págs. 320 y ss, 330; II, págs. 207-8.

son substituidos por unas expresiones prosaicas y vulgares o comparaciones domésticas y mediocres; cada verso se convierte en una parodia del modelo de la expresión del sentimiento amoroso:

Es hermosa la sonrisa
De toda niña graciosa;
Pero no la hay tan hermosa
Como la tuya, Belisa.

Y tanto el verla deseo,
Que hasta del Sol la pureza
Me infunde miedo y tristeza
Si tu sonrisa no veo:

Pero en viendo tu sonrisa
No sé lo que pasa en mí:
Sé que me domina...así...
Un *yo no sé qué*¹⁷², Belisa.

Que no me deja un resquicio
De amargura o pesadumbre:
Se torna mi calma en lumbre,¹⁷³
Se torna en locura el juicio.

Y mis potencias, de veras,
Cuando tu sonrisa advierten,
Me dejan y se convierten
En potencias extranjeras.

Y no dudes que sucumba
Pues tu sonrisa divina,
Vuelve mis huesos harina;
Vuelve mis sesos tarumba.

¹⁷² El subrayado pertenece al autor.

¹⁷³ En 1857, pág. 287, "**Se torna la nieve en lumbre**".

Vuelve cisco mi pasión,
Lamparilla mi albedrío,
Pávilo mi desvarío,
Y mi entusiasmo carbón.¹⁷⁴

Tales son los efectos que provoca la sonrisa de Belisa, a partir de estos versos se repite el mismo sonsonete: "el que tu sonrisa vea/..../..../ arderá como una tea" con diferentes variantes:

Y como no soy de barro
En cuanto miro tu gesto,
Si está iracundo, me tuesto:
Si está jovial me achicharro¹⁷⁵.

Expresiones harto cursis como "Dime rayo luminar", y otras tan trilladas como "Llevasme el alma en despojos", sirven todas para el mismo propósito: ridiculizar el desvarío que provoca la pasión amorosa y sobre todo, como hemos apuntado, la recursividad expresiva empleada por los románticos en los temas del deseo desenfrenado y de los conflictos interiores que éste suscita.

En "Amores de la tierra alta" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 127-30, *La Risa*, t. II, 1844, págs. 28-29¹⁷⁶; 1857, págs. 40-42) Villergas satiriza las reacciones románticas de un personaje anodino presa de una *pasión volcánica*¹⁷⁷,

¹⁷⁴ La cita de las estrofas en 1842, págs. 66-7; 1847, págs. 68-9; 1857, págs. 286-7.

¹⁷⁵ La cita de los versos en 1842, pág. 69; 1847, pág. 69; 1857, pág. 287.

¹⁷⁶ El cotejo textual de la poesía no arroja ningún cambio.

¹⁷⁷ "Mesonero Romanos en su artículo "El Romanticismo y los románticos" criticó con no poco humor tales reacciones romántica. La prensa romántica, en especial satírica, como *La Risa*, *El Dómine Lucas*, *El Fandango*, etc., satirizaron hasta la saciedad el comportamiento de los héroes de

que únicamente puede expresar con una serie retórica de trillados versos de final esdrújulo. El uso del esdrújulo en composiciones de carácter jocoso y satírico constituye una práctica reiterada en Villergas, que, en realidad, se ajusta a la convención métrico-literaria del siglo¹⁷⁸. En este poema Villergas utiliza con doble intencionalidad el esdrújulo, de una parte lo exige el propósito jocoso con que aborda el tema, por otra Villergas critica el abuso del esdrújulo entre los románticos¹⁷⁹ en la poesía de carácter intimista. De ahí que la composición se inicie

ficción", cf. en la nota sobre "violenta convulsión" de *El Señor de Bembibre*, ed. de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 87.

¹⁷⁸ La convención métrico-literaria relativa al uso del esdrújulo en la primera mitad del siglo XIX era la misma que regía en el siglo XVIII. La observación de Luzán en su *Poética* de 1789 acerca de que los esdrújulos al final de los versos destruyen la armonía, "por lo que se necesita mucha consideración para usarlos como rimas fuera de asuntos jocosos" [t. I, págs. 360-61], prevaleció tanto para los tratadistas de métrica como para los escritores del XIX. Bello, Benot, De la Barra, Munárriz, Gil y Zárate, y tantos otros, repitieron la misma fórmula que dictó Luzán acerca del uso del esdrújulo en composiciones jocosas. En sus escritos hay matizaciones en cuanto si es continuado, asonante o consonante, en endecasílabo u octosílabo, pero en todos ellos destaca la insistencia con que ponderan su rareza y en el consejo de que su uso no debe prodigarse. El libro de Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de la Métrica en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975, es imprescindible y esencial para un estudio detallado del tema, en concreto las págs. 297-345. Por otra parte, Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, págs. 261-62, señala los conatos de rima esdrújula en composiciones jocosas del siglo XVII, "Lope -dice- evitó tal rima en escenas serias desde principios de siglo XVII y la utilizó ya con intención burlesca en algunas ocasiones". No obstante, el uso del verso de final esdrújulo en asuntos graves y serios fue una práctica generalizada entre los románticos. El fenómeno, cuyo origen es bien distinto al que motiva a los escritores satíricos para utilizarlo en sus composiciones, no debe extrañarnos y debe ser analizado desde el punto de vista de la rebelión y evolución de la métrica romántica en el transcurso del siglo XIX, de cuya cuestión nos ocuparemos en el momento oportuno.

¹⁷⁹ La afición de los románticos por el verso de final esdrújulo debe ser contemplada desde los propósitos de la innovación de la métrica romántica y de la recuperación de antiguos modos de metrificación [Véase Peers, ob., cit., I: págs. 261 y ss., 396 y ss.; II, págs. 45 y ss. No poseemos, sin embargo, datos concretos acerca del origen de esta curiosa afición al esdrújulo entre los románticos. La información que hemos podido recabar al respecto es poco reveladora por la parquedad de los

con una apelación a "los enemigos del esdrújulo", y que Villergas escriba los finales de verso con acentuación ortográfica esdrújula, aunque la prosodia del vocablo no lo requiera, la excusa de relatar los amores de Don Crispulo le dará ocasión de hacer la doble burla:

Dice bien mi amigo Príncipe,
que en el mundo hay gente bárbara
tan enemiga de esdrújulos
como un ministro¹⁸⁰ de sátiras.

Mas si aprensión tan estúpida
tiene la gente gaznápira,
nacida en desiertos páramos
y criada en tierras áridas;

También acá en la metrópoli
hay quien con fineza cándida,
por tomate dice tómate
y en vez de mampara mámpara.

Dígalo el señor don Crispulo
que sin signos ni metáforas
a doña Sabina su ídolo,
dijo con pasión volcánica:

datos, véanse por ejemplo, Navarro Tomás, ob., cit., pág. 382, o Peers, ob., cit., I, pág. 261, o Baehr, ob., cit., pág., 65, quien parece más explícito, aunque también parco en sus observaciones cuando dice: "La poesía *Il cinque maggio* de Manzoni, imitada en todo el mundo, da lugar a una ola del esdrújulo en el romanticismo español e hispanoamericano". Por lo demás, cabe añadir que en el estudio de Domínguez Caparrós, ob., cit., págs. 186-87; 340-42, se citan fragmentos de las preceptivas de Bello, De la Barra y de Benot en que, aun reconociendo la extrañeza de su uso, van condescendiendo en su aceptación, en tanto que señalan el propósito innovador que anima a los románticos españoles en la introducción y la práctica del verso de final esdrújulo.

¹⁸⁰ En 1857, pág. 40: "**malhechor**".

Soy más rendido que un cpido
me hechizas, querida Sbina;
y te ruego por san Bnito
que no desoigas mis plabras.¹⁸¹

A continuacin pasa a describir los atributos de la dama desde la cabeza hasta los pies, expresando las reacciones que le producen sus encantos, combinando clichs romnticos, "esos tus dorados cabellos", "a la perdicin me encaminas", con expresiones burdas y pedestres consigue desmitificar el modelo de la expresividad del lirismo intimista:

Cada ojo tuyo es un lcero
que los corazones brasa,
y adornan tu boca clmos
que estn pidiendo rebnadas.

Son dos espuestas tus rejas,
es una torre tu grganta,
donde se ostentan infinitas
perlas, rubs y otras alhajas¹⁸².

[...]

Yo soy un seor crtesano
que te quiero de tal mnera
que has trastornado mis sntidos
y no creas que esto es pmplina¹⁸³.

Los comportamientos extremados pueden llegar incluso al suicidio:

¹⁸¹ La cita de las estrofas en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pgs. 127-8; 1857, pgs. 40-41.

¹⁸² La cita de las estrofas en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pg. 128; 1857, pg. 41.

¹⁸³ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pg. 129; 1857, pg. 42.

No me desdeñes inclémente
dime que me adoras Sábina
o en el canal de Manzanares
me zambulliré de pátitas.

Esto escribía don Crispulo
cuya alma de goces ávida,
le iba chupando los tuétanos
como si fuera cantárida.

Que según dijo Demóstenes
en su discurso a las ánimas,
no son las pasiones frívolas
para la gente romántica.

Mas doña Sábina estólida
como toda amante clásica,
aplicó al billete un fósforo
y se acurrucó entre sábanas.

Y yo que no encuentro esdrújulos,
echo con franqueza impávida
a rodar todos los bártulos
cansado de tanta cháchara¹⁸⁴.

* *Las extravagancias de la moda romántica*¹⁸⁵ El comportamiento de los héroes de ficción se impone y se extiende a la vida social como una moda extravagante. La frecuencia con que este fenómeno se produce motiva, y da lugar, a satirizar el prototipo de "niña romántica"; para ridiculizar la desmesurada afectación de ésta, y de otras conductas análogas, Villergas se sirve de la dificultad con la que se enfrenta el varón en el cortejo y la conquista de las mujeres. Así sucede en "En el sitio más recóndito" (Romance, 1842, págs. 45-53; 1847, págs. 49-55;

¹⁸⁴ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 130; 1857, pág. 42.

¹⁸⁵ Para más detalles sobre el tema véase A. Peers, ob. cit., I, págs. 435-40.

1857, págs. 56-62), donde, al igual que Salicio y Nemoroso en la Égloga I de Garcilaso, Pericón y Periquín entablan un diálogo para expresar alternativamente sus quejas amorosas, la poesía, en realidad, se convierte en un monólogo en el que solo habla Pericón:

Amé a una niña romántica
Que pretender no debí,
Pues hasta el amor quería
De Londres o de París.
Mas aceites y pomadas
Gastaba que un botiquín,
El olor de yerba-buena
Y el color de perejil¹⁸⁶.
Bebía el vinagre a cántaros,
Y en su estómago infeliz
Tenía siempre más yeso
Que chaqueta de albañil¹⁸⁷.

En oposición a este modelo de mujer está la sensata, práctica o con sentido común, que se aviene mejor a la mentalidad interesada del amante. Como dice Navas Ruiz:

Tanto el amor melancólico como el amor apasionado fueron objeto de la sátira por parte de escritores costumbristas y de comedias. En ellos, por contraste, emerge un tipo de amor más convencional, sabio e interesado, que usa la cabeza y no el corazón, la razón y no el sentimiento¹⁸⁸.

¹⁸⁶ En el original *yerva-buena* y *peregil*, hemos corregido la ortografía parcialmente porque yerba es uso correcto. Esta estrofa no está en la edición de 1857.

¹⁸⁷ Las estrofas citadas en 1842, pág. 46; 1847, pág. 50; 1857, pág. 57.

¹⁸⁸ R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, ob., cit., pág. 54.

El ataque al personaje femenino más típico del romanticismo, la mujer inasequible, se realiza mediante la burla de comportamientos y afecciones extremadas de los protagonistas de la relación amorosa y con la propuesta de reemplazar las aspiraciones ideales por otras más rastreras y cómodas a unos y otros. Los ejemplos de este tipo de sátira se encuentran en "En el sitio más recóndito", donde el protagonista "Pericón" expone sus fracasos amorosos al referir las negativas que a sus requerimientos ha tenido que soportar en la búsqueda de la mujer ideal. En esa búsqueda ha tenido ocasión de darse cuenta de la variada gama de mujeres que pueden trastornar el juicio, y de los intereses materiales que les motivan para aceptar al pretendiente, por ello "harto de sufrir derrotas" y de tantas falsedades y pantomimas optará por solicitar los amores de un monstruo femenino, y así:

No hubo aquello de *yo peno*
Ni...*yo me abraso por ti,*
Ni...*las flechas de Cupido,*
Ni...*tus dientes de marfil.*

Ni...*yo lo consultaré,*
Ni hubo...*rubor femenino,*
Ni...*¿será usted consecuente?*
Ni...*¿viene vd. con buen fin?*¹⁸⁹.

En los versos de "Amores de la tierra alta" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 127-30, *La Risa*, t. II, 1844, págs. 28-29¹⁹⁰; 1857, págs. 40-42), Don

¹⁸⁹ La cita de las estrofas en 1842, pág. 52; 1847, pág. 54; 1857, pág. 61. Los subrayados pertenecen al autor.

¹⁹⁰ El cotejo textual de la poesía no arroja ningún cambio.

Críspulo, que presa de "una pasión volcánica" pierde el juicio, desgraciadamente se da de bruces contra un muro porque ha topado con:

Mas doña Sábina estólida
como toda amante *clásica*¹⁹¹,
aplicó al billete un fósforo
y se acurrucó entre sábanas¹⁹².

En "Un consejo", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 131-36, *La Risa*, t. I, 1843, pág. 171, Villergas desarrolla la sátira contra las *extravagancias de la moda romántica* en las formas de comportamiento social, presentándonos un diálogo entre dos personajes, uno de los cuales, Lucas Gómez, que figura como instructor, alecciona y pone al corriente al otro de cómo conseguir *lujo y placeres* en el mundo. La estrategia consiste en cortejar a varias mujeres, cuyo denominador común es que dispongan de una condición social que le resuelvan al varón las necesidades materiales más inmediatas. Una "baronesa vieja, calva", una "zapatera", una "modista", una "confitera", todas sirven, no importa su físico ni compostura espiritual, para hacer la vida agradable; la sensatez y el sentido práctico es lo que cuenta en asunto de amores. De ahí que Lucas Gómez concluya:

En fin, para todas horas
cuento fieles servidoras:

¹⁹¹ El subrayado es nuestro. Villergas en su burla de las manifestaciones extraliterarias de la moda romántica no olvida aquellas que protagonizaron, también, sus adversarios: los clasicistas. Según Peers, ob., cit., I, págs. 436-7, "Los testimonios contemporáneos nos recuerdan que la batalla entre clásicos y románticos se dio en un campo que rebasaba el de la pura literatura". "Hasta las mujeres -dice Blanco García- resumiendo datos contemporáneos con una exactitud que podemos avalar se dividieron en *clásicas y románticas*" [B. G., I, 89, cf. Peers, ob., cit., I, pág. 437].

¹⁹² La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 30; 1857, pág. 42.

guanteras y sombrereras,
tenderas y planchadoras
y sastras y relojas¹⁹³.

Villergas, que desempeña el papel de aprendiz, se aplica el consejo, pero en su búsqueda por este tipo de mujer sale con las manos vacías, el resultado final de sus pesquisas dista mucho de aquél que le auguraba su interlocutor:

Por vida del otro Dios
que voy a perder la vida
si ando del amor en pos,
dije: con este van dos,
a las tres va la vencida.
Y eché el proyecto a rodar,
y del amor los reclamos
nunca mas quise escuchar,
diciendo para acabar:
Lucas Gómez.....mal quedamos¹⁹⁴.

Otra de las composiciones en la que Villergas ridiculiza las manifestaciones extraliterarias de la moda romántica es "El bigote" (publicado en *La Risa*, t. I, 1843-44, pág. 101, en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 137-140). Aquí Villergas se empeña en defender las excelencias del "bigote" y la "perilla" frente a las "melenas" y las "barbas", signos inexcusables para identificar el tipo romántico. En realidad la composición no tiene otro objeto que el de contestar a unos versos de su amigo Ayguals de Izco que, en *La Risa*, t. I, 1843-44, pág. 95, escribe:

¹⁹³ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 135.

¹⁹⁴ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 136.

De cuantas inventó la culta Francia
modas sublimes de hermosura llenas,
el uso de románticas melenas
es el colmo de la feliz elegancia.

La burla de Villergas, pese a la trivialidad con que desarrolla el motivo, es de crítica a la escuela romántica, y medio en broma señala que la adopción de una determinada fisonomía no puede asociarse o interpretarse como signo de talento y de genio. Por ello, parodiando los versos de Ayguals dice:

Supone mi amigo Ayguals

[...]

Que el *genio*¹⁹⁵ está en la melena:

yo pelón, no tengo pena;
pues si descubro el cogote,
en cambio tengo bigote¹⁹⁶.

Pensáis que al que es trovador
por fuerza le corresponda
greña de marca mayor
o testa monda y lironda?¹⁹⁷.

Ayguals a tu encuentro salgo,
ya que la cuestión escarbas,
¿piensas tú cuando haces algo
no debérselo a tus barbas?¹⁹⁸.

¹⁹⁵ El subrayado pertenece al autor.

¹⁹⁶ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 137.

¹⁹⁷ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 138.

¹⁹⁸ La cita de los versos en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 139.

Los versos más representativos de la burla del "pintoresco aspecto del escritor romántico transmutado en misteriosa figura bohemia, casi más literaria que real"¹⁹⁹ se encuentran en la letrilla "Ni el inventor de la pólvora", que Villergas publica, sin título, en las páginas del *Entreacto*, 1840, N° 13, jueves 13 de febrero, pág. 51, y que luego reproduce en sus *Poesías jocosas* de 1842, págs. 108-112, con el título que aquí indicamos; en 1847, págs. 101-104, y en 1857, págs. 236-39, también sin título. Entre la letrilla publicada por *El Entreacto*, 1840, y las publicadas en 1842 y 1847 y 1857 hay importantes diferencias: en 1840 Villergas solo escribe ocho estrofas, a las que en los años posteriores añade dos más, con significativos cambios, el fragmento que aquí reproducimos pertenece a la publicación de *El Entreacto*, 1840:

¿Ves²⁰⁰ esotro carilánguido

Con dos iglesias por órbitas

Las greñas a lo jenízaro

Y narices hiperbólicas

Pues de verle tan romántico

Y su figura estrambótica

Y su vestir griego-arábigo

Hay criaturas estólicas

¹⁹⁹ Sebold, R., *Trayectoria del romanticismo español*, ob., cit., pág. 173: "Es archisabido que Chateaubriand, Byron, Musset, Espronceda, George Sand, la Avellaneda, todos los románticos aplicaban a la elaboración de la propia personalidad y la escenografía de la propia vida las mismas técnicas que utilizaban en sus obras de pura imaginación". Más adelante, pág. 179, Sebold al referir el aire de afectación que emanaba de la figura de Zorrilla, y de todos los concurrentes, en la lectura del poema fúnebre a la muerte de Larra, 1837, dice de aquél: "[...] el joven de larga melena, largo levitón y pálido semblante; pues todos esos enlutados eran jóvenes y románticos, y cada uno se esforzaba por labrarse su halo de bardo elegido por Apolo".

²⁰⁰ "Veis", 1842, pág. 110; 1847, pág. 102; 1857, pág. 236.

*Que le suponen más mérito
Que al inventor de la pólvora.*

* *La truculencia de los dramas románticos* es motivo de burla en una minúscula observación sobre sus gustos dramáticos. "Mi profesión de fe" (1842, págs. 4-13; 1847, págs. 18-23; 1857, págs. 49-55; 1885, t. I, págs. 13-20):

Y allí, [teatro] denme una comedia²⁰¹
De las costumbres de hogaño,
Tan divertida que al verla,
Muriera de risa Eráclito;

O un drama tan espantoso,
Que, de puro sanguinario,
Corran peligro los músicos
De morir acuchillados²⁰².

Otra composición donde se alude al mismo motivo es "Chanzas como veras y veras como chanzas" (1842, págs. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I, págs. 169-173, en esta edición con el título: "Deseos"). En esta composición, donde, como acontece en otras, no indica el molde métrico-literario que utiliza, el poeta vuelve a hacer explícita su *profesión de fe* en diversas cuestiones: aquellos versos que hacen referencia a las *truculencias del drama romántico* se expresan en el *deseo* o capricho de ver:

²⁰¹ En 1885, t. I, pág. 17, "**alguna farsa**".

²⁰² Las estrofas citadas en 1842, pág. 10; 1847, pág. 21; 1857, págs. 52-3; 1885, t. I, pág. 17. En 1885 Villergas cambia la puntuación, subrayadas en este texto, e introduce algunas correcciones ortográficas: **hogaño** y **Heráclito**.

Románticos que no apelen
A venenos y cuchillos,
a no ser para acabar
con los clásicos insípidos²⁰³.

En la edición de 1885, t. I, págs. 169-70, esta estrofa sufre importantes cambios y además le sigue otra en la que aparece la sátira anti-clasicista:

Románticos que no apelen
A venenos y cuchillos,
Con que hoy hacen del teatro
La escuela del exterminio.

Y clásicos que en las reglas,
No hallen el modo preciso
De conducirnos al sueño
Por la senda del fastidio.

En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 71-5; 1857, págs. 32-34²⁰⁴, la composición "A mi amigo D. Wenceslao Ayguals de Izco" repite la misma idea acerca del horror, lo macabro de las obras románticas:

Discurre, discurre Ayguals,
y a dar el voto prevénte

²⁰³ La cita de los versos en 1842, pág. 136; 1847, pág. 124.

²⁰⁴ El ejemplar que poseemos de esta tercera edición de *Poesías jocosas y satíricas* contiene una alteración en cuanto a las páginas, desconocemos si el problema reside en el texto original o bien ha sido un error de xerocopia al pasar el microfilm a hoja impresa. En el cotejo de 1846 hemos observado que en esta edición de 1857 Villergas suprime dos estrofas y realiza cambios en la redacción que no afectan a estas estrofas preliminares. El texto de 1846 contiene 22 estrofas, omitimos la descripción de su contenido por no ser significativas en relación al tema que nos ocupa.

sobre puntos peliagudos
y eso que pelos no tienen²⁰⁵.

Mientras sueñan los románticos
con venenos y cordeles
ya para abrasar los hígados
ya para estrujar las nueces.

Y mientras sueñan las viejas
con el rosario y la muerte,
ideas de los demonios
se aglomeran en mi mente.

Piense el mundo en las visiones
que acobardan y estremecen,
que yo quiero estar soñando
con extravagancias siempre²⁰⁶.

El tema que motiva la composición es bastante insustancial, Villergas propone a Ayguals que responda sobre distintos comportamientos humanos un tanto estrafalarios, o dicho de otro modo que su amigo se pronuncie sobre los distintos casos de insensatez que le plantea:

En tu opinión, caro amigo,
¿quién peca más mortalmente",
el que da besos a viejas,
o el que come carne en viernes?²⁰⁷.

²⁰⁵ En 1857, pág. 32, los dos últimos versos: "Sobre puntos **importantes** / **Aunque importancia** no tienen.

²⁰⁶ Las estrofas citadas en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 71-2; 1857, pág. 32.

²⁰⁷ La estrofa citada en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 72; 1857, pág. 33.

En este cometido Villergas no pierde ocasión para lanzar pullas inofensivas a Bretón, Gil y Zárate, Zorrilla, Ribot, Rubí y Príncipe:

¿Quién excitará mejor
la admiración de las gentes,
un *ciego* comprando anteojos,
o un *calvo* comprando peines²⁰⁸.

Pues ¿y Zorrilla con chanclos?
¿y Ribot con perendengues?
¿y Rubí con papalina?
¿y Príncipe con bonete?²⁰⁹.

* Contra la *fascinación y delectación por el tema de la muerte*, la gran amiga de los románticos, Villergas escribió dos composiciones: "A la vida" y "A la muerte. Fantasía". Publicadas ambas en *La Risa*, t. III: N° 69, págs. 149-50 y N° 70, págs. 153-4, respectivamente, en agosto de 1844, y que luego incorporó en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 65-59 y págs. 111-115 respectivamente; de las dos composiciones únicamente "A la vida" volvió a ser impresa en 1885, t. I, págs. 121-27. La composición que más interés reviste es "A la vida", dedicada a Don Miguel de los Santos Álvarez, con motivo de las "Quintillas" ["Vida, pues ya nos

²⁰⁸ El subrayado es nuestro. El ciego podría ser una alusión a *Bretón el tuerto*, apelativo que en los epigramas de Villergas aparece frecuentemente; el calvo, por el mismo motivo, puede referirse a Gil y Zárate: *a un calvo que llaman Gil*. La estrofa citada en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 73; 1857, pág. 34.

²⁰⁹ La estrofa citada en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 74; 1857, pág. 34. Los cambios que observamos en la edición de 1857 son: Pues y *Gerundio* con chanclos?/ ¿Y Príncipe con *pendientes*?/ ¿Y Ribot con papalina?/ ¿Y *tu mismo* con bonete?.

cansamos..."]²¹⁰ que este último escribió, y que son exponente de una concepción negativa de la existencia. Villergas, que encabeza su composición con la primera estrofa de la poesía de Álvarez, glosa, desde una perspectiva completamente opuesta a la de éste, su opinión sobre el tema, expresando con estilo práctico y rastrero qué motivos le impulsan para no sentirse partícipe o solidario con los sentimientos negativos que inspiran la composición de Álvarez.

¿Tú quieres reñir? mal hecho.
Busca la mortal guarida
si así quedas satisfecho;
pero es menester despecho
para reñir con la vida²¹¹.

²¹⁰ Según S. García Castañeda, *Miguel de los Santos Alvarez (1818-1892)*, Madrid, Sociedad General Española de librería, S.A., 1979, págs. 96-7: "Datan de 1839, según Pi y Margall; Melchor de Palau y Alonso Cortés dan 1840. Publicadas en *El Pensamiento* (1841), pág. 65; *La Ortiga y el Pensamiento*, n° 25 (18-VI-1849)". Para más datos de publicación en fechas posteriores véase la relación que expone García Castañeda en su libro. En el mismo estudio (pág. 138), este crítico dice: "Aun a sabiendas de que muerte y desgracia fueron temas literarios muy al gusto de la sensibilidad romántica, cuando leemos a Alvarez sorprenden tanto la frecuencia obsesiva con que aparecen como la delectación con que los trata".

²¹¹ El apóstrofe con que Villergas inicia su poesía está motivado por la siguiente quintilla de Álvarez: "*Vida, pues ya nos cansamos / de andar uno y otro juntos, / tiempo es ya de que riñamos / y en el punto a que llegamos, / vamos riñendo por puntos*". En el cotejo textual de la poesía de Villergas, en las tres ocasiones en que ésta fue publicada, únicamente se advierten diferencias importantes de composición en la edición de 1885 (*Poesías Escogidas*, La Habana); reseñarlas aquí ocuparía mucho espacio por el número de anotaciones que implicaría su descripción, escasamente relevantes o significativas en cuanto al tema que motiva la composición, en su lugar incluimos el texto completo de 1846, idéntico al publicado en *La Risa* (1844). En lo que respecta a las estrofas aquí reseñadas debemos decir que únicamente la primera de ellas difiere en composición a la escrita en 1885: "*Vida: de veras te digo/ Que no puedo concebir/ Que haya quien riña contigo,/ Cuando, en dejarle vivir,/ Tu le reputaste amigo*".

Quien en sus años más tiernos
a su joven vida tantos
lanza anatemas eternos,
mas que Miguel de los Santos
es Miguel de los infiernos²¹².

La segunda composición, a la que nos hemos referido líneas arriba, "A la Muerte. Fantasía", fue publicada en el número siguiente a la de "A la vida", en *La Risa*, 1844. El dato resulta curioso por la analogía del tema en ambas composiciones y por la premura con que Villergas se aplica en imprimirlas una a continuación de la otra. Ahora en esta composición Villergas fantasea, dialoga con la muerte, al igual que hizo Álvarez con la vida. Pero Villergas se muestra combativo, dispuesto a no dejarse vencer por la muerte, así lo anuncia en la primera estrofa; parece incluso que ahora no va de broma y quiera mostrar, como una declaración en serio, su enérgico vitalismo. Aunque sospechamos que esta idea que albergamos pueda estar sometida a la deformación caricaturesca de la sátira y sea un exponente más de reclamo contra la fascinación por el tema de la muerte entre los románticos:

Huye visión homicida,
si no me quieres, amigo;
que fiero rencor abrigo,

²¹² En la edición de 1885, *Poesías escogidas*, página 122, figura la siguiente nota del autor: "Excuso decir que, habiéndome honrado siempre con la amistad del inspirado y noble Miguel, nada de lo que aquí digo lleva el objeto de mortificarle". Las estrofas citadas, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 65-66; 1885, t. I, págs. 122-23.

y por Dios, tengo una vida
que echar a reñir contigo²¹³.

* *Contra la reacción moralizadora de la crítica ante la novela moderna francesa*²¹⁴. La toma de posición de Villergas frente a las "reacciones adversas de la crítica"²¹⁵ sobre la novela moderna francesa es explícita y declaradamente

²¹³ En el cotejo de los textos publicados en *La Risa*, 1844, y en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, no se ha advertido ningún cambio en su composición; los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, pág. 111.

²¹⁴ Utilizamos la acepción de "novela moderna francesa" para aludir a las obras narrativas francesas que se tradujeron y leyeron en España a partir de 1840, o en pocos años anteriores a esta fecha. En la posterior denominación de "folletín francés", con que nos referimos y designamos el mismo tipo de novela, seguimos el criterio de L. Romero Tobar: "Las primeras publicaciones de novelas en los folletines de los periódicos corresponden al año 1840" [cf. *La novela popular española del siglo XIX*, ob., cit., pág. 62]. Por otra parte, cabe recordar que los comienzos de la actividad lectora de Villergas así como sus contactos con el mundo de las letras se sitúa en estos años; si bien podría hacerse la objeción de que Villergas para entonces podía haberse nutrido de un diverso y amplio caudal de lecturas, lo cierto y evidente, por lo que se desprende del análisis de los textos, es que los referentes de las sátiras que transcribimos extraña y difícilmente nos pueden conducir a una realidad literaria más remota que la aquí anotada, 1840.

²¹⁵ En el análisis de las tendencias de la narrativa anterior a 1870, L. Romero Tobar dice: "La superabundancia de traducciones producía un considerable descenso cualitativo en el uso de la lengua escrita y, [...], una atonía o incapacidad creadora en el orden de las narraciones originales; dos consecuencias que nunca escaparon a la atención de la crítica más avisada junto con otros aspectos de carácter ético-político que dieron lugar, por su parte, a reiterados y significativos debates acerca de los modelos de comportamiento servidos por la narrativa foránea", cf. *La novela popular española del siglo XIX*, ob., cit., pág. 35. "Lo evidente -y Montesinos lo ha demostrado con datos irrefragables- es que las traducciones de novelas extranjeras ocupaban un lugar privilegiado en el interés del público lector, y esto desde los primeros años del siglo" [ibídem, pág. 39]. A las reacciones adversas de la crítica que han recordado Montesinos e Iris Zavala, L. Romero Tobar aporta otros testimonios, véanse págs. 39-40.

combativa. A las "denuncias apocalípticas de los resultados morales"²¹⁶ a los que podían conducir la lectura de los folletines franceses, a la "perspectiva moralmente negativa con que estos son vistos, habitual de la crítica conservadora que suele insistir machaconamente en la pretendida propaganda en favor de la libertad sexual y el suicidio"²¹⁷, Villergas responde irónicamente desdramatizando los recelos ante las "peligrosas novelas", ridiculizando la atentación al pudor, al escándalo, y otras reacciones del mismo jaez, con que los adalides de las buenas costumbres y la sana moral prejuzgaban los "efectos perniciosos" de la novela moderna francesa²¹⁸.

²¹⁶ "Recorred ahora los diarios franceses y contad a cuántos desgraciados han conducido esas máximas al Sena, cuántas seducciones, adulterios, violencias, separaciones han causado; cuántos hombres de mérito se han dejado arrastrar de esta execrable manía" [Mesonero Romanos: "Las novelitas francesas", en *Semanario Pintoresco Español* (1840), págs. 261-263. Cf. L. Romero Tobar, ob., cit., pág. 36 y nota 10].

²¹⁷ Cf. L. Romero Tobar, ob., cit., pág. 37, nota 17.

²¹⁸ Sobre las prevenciones y reclamos moralizadores que críticos y autores-traductores vertieron en prólogos, artículos, gacetillas y críticas de libros son muy interesantes los artículos de Joaquín. Marco: "Notas a una estética de la novela española (1795-1842)", "Acerca de la introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX" y "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)", en *Ejercicios literarios*, ob., cit., págs. 27-44, 45-54, y 73-95, respectivamente. J. Marco hace un análisis sumamente acertado de la novela romántica moderna poniendo de relieve cómo las preocupaciones moralistas que ponen cerco a la expansión, difusión y circulación pública de los folletines franceses y españoles tienen su origen en la tendencia al didactismo, que enlaza con los propósitos de la Ilustración. En su recorrido retrospectivo introduce y anticipa el concepto de la "función social" de la literatura, la "responsabilidad" y "compromiso del escritor con la realidad circundante" que caracteriza plenamente la novela moderna española a partir de 1840. El espíritu docente, didáctico que, en sus comienzos se precipitaba a resguardar, preservar la moral en cuestiones relativas a la ligereza y libertad sexual en las manifestaciones amorosas, deviene posteriormente en un instrumento reivindicativo de carácter político-social. La traducción y lectura de las obras de los folletinistas franceses, a partir de 1840, abre una nueva etapa en la concepción de la novela: la militancia, el activismo social del novelista se convierte en pura filantropía, en humanitarismo social, y la novela empieza nuevos caminos con nuevas técnicas y propósitos.

La sátira de Villergas, en este sentido, se ocupa en poner de relieve el interés y avidez con que el público lector acogía las novelas extranjeras, pero sobre todo intenta plasmar los temores, los escrúpulos que sufren los lectores, víctimas de los rigores e intolerancia de los moralistas. Entre las consecuencias que se derivan de este estado de cosas, a Villergas le importa destacar aquellos motivos que alteran y soliviantan los valores y comportamientos sociales de la vida cotidiana.

Entre los textos que ejemplifican este motivo podemos citar la letrilla, sin título, que Villergas publica en las páginas del *Entreacto*, N° 13, jueves 13 de febrero, 1840, pág. 51, que luego inserta en sus *Poesías jocosas*, 1842, págs. 108-112, con el nombre de "Ni el inventor de la pólvora", en 1847, págs. 101-104, y en 1857, págs. 236-39, en estas dos últimas ediciones sin título. De esta extensa composición reproducimos la última estrofa de la versión publicada en 1840, en *El Entreacto*:

¿Y ves *Silvestre*²¹⁹ por último
A ese ciudadano autómeta
Que en un estupendo artículo
(Hay quien dice es obra apócrifa)
La moral defiende acérrimo
Con frases antiapostólicas,
Y aunque la echa de pacífico
Da rienda suelta a su cólera?
Ese es quien tiene más mérito
*Que el inventor de la pólvora*²²⁰.

²¹⁹ El subrayado pertenece a Villergas. En la composición hemos actualizado la ortografía, pero hemos respetado todos los signos de puntuación del autor. Este texto pasa a formar parte del Apéndice de material inédito.

²²⁰ El *Entreacto*, 1840, pág. 51.

Esta última estrofa aparece en las ediciones de 1842 y 1847 totalmente reelaborada:

Y qué me decís por último
De esas muchachuelas cócoras
Que por respeto a la crítica
De esta sociedad sardónica
De toda picante sátira
Fingen asustarse hipócritas
Y no dudan ser heréticas
Con el que las haga eróticas?
*-Que no tienen tanto mérito
Como el que inventó la pólvora²²¹.*

En otro lugar, Villergas para abordar el mismo motivo ironiza sobre la castidad. Y para ello no repara en nadie: la burla afecta tanto a aquellos que la predicán desde el púlpito como a los que tienen que cumplirla por mandato eclesiástico. "Es novedad: no es novedad" (letrilla, 1842 págs. 59-62; 1847, págs. 61-64; 1885, t. I, págs. 97-99):

Que el cura en agrio sermón
No ataque la *seducción*.
Es novedad
Que el que este vicio deplora
Tenga un ama seductora
No es novedad²²².

²²¹ 1842, págs. 111-12; 1847, pág. 104.

²²² Los versos citados en 1842, págs. 59-60; 1847, pág. 62; 1885, t. I, pág. 98.

En "Los Mandamientos" (1842, págs. 114-120; 1847, págs. 106-110; 1885, t. I, con el título "Examen de conciencia, págs. 67-72), el poeta omite deliberadamente el *sexto* aduciendo:

Ayer perdí el catecismo
Y tal mi memoria es
Que no me acuerdo de nada
De lo que nos manda el *seis*²²³.

Pero les ofrezco a ustedes
Que en otra ocasión diré,
Si puedo o no en esta parte
Dejar de infringir la ley²²⁴

Pero tal vez el caso más representativo de ese ataque al rigor moralista se encuentre en "Confesor y Confesado", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 173-181, donde Villergas ridiculiza los excesos moralizadores contra las novelas francesas desde el patrocinio de la Iglesia. El interés que reviste esta composición es poner de relieve hasta que extremo el lector de *El Judío Errante* puede condenarse con la simple *intención* de leer la obra. El texto es muy extenso, transcribimos solo los versos donde aparece la burla, pero también el descaro del penitente que responde con una actitud irónica e irrespetuosa ante la desmesurada y absurda penitencia que se le impone, por tan leve delito. El texto, fundamentalmente dramático, presenta la confesión de un "joven estudiante". Tras haber pasado revista y dado cuenta de sus faltas, de las que su confesor o sacerdote no encuentra culpa, Villergas advierte:

²²³ El subrayado pertenece al autor.

²²⁴ Los versos citados en 1842, pág. 117; 1847, pág. 108; 1885, t. I., pág. 70.

Pobre estudiante, ignoraba
su posición, ¡infeliz!
El año cuarenta y cinco
contentarse con decir
no he matado y no he robado!
torpeza, torpeza ruin.
Faltaba el pecado monstruo,
faltaba un pecado vil
ante el cual todos los crímenes
son hoy un grano de anís.

[...]

- Dime pues, buen estudiante
cordero manso, inocente:
tú lees el Judío Errante?

- No señor; (ya del barranco
salí, por Dios sin saberlo);
mas señor, si he de ser franco
tengo intención de leerlo.

-¡Intención! ¡Ay San Antonio!!
ese es un atroz pecado;
a ti te lleva el demonio,
vas a morir condenado!

En grande apuro te ves,
mira el terreno que pisas;
es preciso que me des
cuatro duros para misas.
_ ¡Cuatro duros! ¡Ay que apuros!
_ Nada menos, hijo mío
_ Pero padre, ¡cuatro duros
por pensar leer el Judío!!!
_ Eres un mozo muy tierno.
Piensas que es poco, simplón
que te libres del infierno
por ochenta de vellón?

_ La prohibición aumenta
mi deseo, padre mío;
consiento en dar los ochenta
con tal de leer el Judío.

Que es pretensión algo tosca
señor cura, bien mirado,
querer que afloje la mosca
sin cometer el pecado.

_ Eso no tiene perdón,
maldita sea tu casta.

_ Solo tuve la intención...

_ Hijo con la intención basta.

Ante las amenazas del "confesor", el joven consiente en pagar lo que aquél le pide, con tal de conseguir la absolución

Y el cura tomando un polvo
alargó la mano ufano,
y al oír *ego te absolvo*
el joven besó la mano.

Pero cuando llega el momento de pagar

Sacó la moneda ufano
el muchacho con dulzura,
pero retiró la mano
al ver la mano del cura.

Daca, el confesor clamó;
daca por la Virgen casta;

y el muchacho respondió:

_ Padre, con la intención basta.²²⁵

El motivo que Villergas versifica sobre los escrúpulos de la Iglesia por *El Judío Errante* tiene su versión en prosa en el epílogo de *Los Misterios de Madrid*, donde apelando a los "tantos ataques que ha sufrido la libertad racional del pensamiento", "hasta en el confesionario y en el púlpito", dice:

No hace muchos días que en una iglesia de esta corte se dijo por un predicador fanático que todos los que leyesen el *Judío Errante* y *Nuestra Señora de París* estaban excomulgados, y concluyó por invitar a todos sus oyentes a que si tenían alguna de estas obras y otras semejantes se las llevaran a él para quemarlas, bajo la pena de morir condenados los que no cumpliesen su mandato²²⁶.

²²⁵ Los versos citados en *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 178-80. A estos versos le siguen otros ocho, con los que se da término a la escena, no son significativos y por ello los omitimos. La cursiva pertenece al autor.

²²⁶ Cf. *Los Misterios de Madrid*, t. III, ob., cit., pág. 315. Los subrayados pertenecen al autor.

CAPÍTULO III: LA SÁTIRA PERSONAL

Exordio

La sátira personal, libelo, invectiva, "la forma más sencilla de la sátira: ataque directo a un individuo concreto"¹, constituye la parcela de mayor cultivo en la poesía de Juan Martínez Villergas. La abundancia de sátiras personales que el poeta escribió ha influido para que los escasos estudios, que acerca de su obra se han hecho, se hayan centrado en su vida privada. Es decir, tanto la crítica de su tiempo como la posterior, ha resuelto analizar su producción artística a expensas de las acrimonias que el poeta desplegó en la sátira personal.

¹ Matthew Hodgart, *La sátira*. Trad. Ángel Guillén. Madrid, Guadarrama, 1969, págs. 12-14, 130. Kenneth R. Scholberg en su libro *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 9-11, glosa las definiciones que sobre la invectiva ofrecen algunos estudiosos del género. Salvo ligeras matizaciones, todos los autores allí citados coinciden en definir la invectiva, según este crítico, como "la más sencilla de las armas de la sátira directa, un tipo de ariete verbal" [cf. Ruth Cave Flowers, *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelais Devices*, Washington, D. C., Catholic Univ. of Amer. Press, 1951]; "un ataque enderezado por un individuo contra otro individuo" [cf. J. Middleton Murry, *El estilo literario*. Trad. de Jorge Hernández Campos, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. 65-66]. Las matizaciones que los autores citados establecen apuntan a diferenciar dos formas de invectiva, una dentro y otra fuera de la sátira, así Worcester distingue entre invectiva desnuda o vejamen y sátira-ineectiva. La necesaria habilidad retórica en la invectiva para que ésta alcance el rango de verdadera sátira, constituye el resorte principal para distinguir los dos tipos de invectiva: "without rethorical heightening, the curse and the damagin epithet remain gross invective; with it, they pass over into invective-satire" [cf. David Worcester, *The art of satire*, New York, Russell and Russell, 1968, pág. 29]. En términos similares describe Hodgart las distinciones señaladas por Worcester en torno a la invectiva: "La invectiva es indudablemente una de las armas más eficaces y constituye un arte por sí misma; requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la grosería del contenido, y cierto dominio de la alusión culta para contrarrestar el insulto directo" [ob. cit., pág. 130].

En este sentido, baste recordar lo que algunos escritores coetáneos a Villergas dijeron de él, por su extremo y obstinado sarcasmo en vilipendiar los defectos personales de sus víctimas. Así, Florentino Sanz, quien le reconoce cierta habilidad para versificar, hacia 1849-50, dice de Villergas:

Tiene estilo propio, inspiración poética, gracejo nativo y ojo certero para descubrir el flaco de su adversario, antes el físico que el intelectual; pero su *genus irritabile* le inspira una acometividad desatinada y ciega, que lo mismo se emplea en gigantes que en pigmeos, que no mide las distancias, que no calcula los golpes, y tal vez los descarga sobre sus admiradores y sus jueces del campo antes que en el blanco adonde tira. Cree siempre estar persiguiendo a los carlistas, como cuando era soldado voluntario a las órdenes de Torres Solanot. Con tanto furor combate a Narváez como a sus propios colegas de la prensa y de la literatura, humildes ganapanes que por necesidad y sin convencimiento las más veces se le ponen por delante. En el Ateneo y en el Liceo no le perdonarán jamás sus sangrientos insultos a los académicos y a casi todos los literatos de la nueva generación, por no haberle incluido el pintor Esquivel en cierto cuadro de retratos que hizo para esta última sociedad. Otras veces sus víctimas son tan modestas e inocentes como las que Herodes sacrificó. ¿Ha leído V. el ovillejo de Franquelo, Corona y Vila"²:

"Corona, Vila y Franquelo,
hambre, ignorancia y canguelo.

Franquelo, Vila y Corona,
tres y ninguna persona.

Corona, Franquelo y Vila,
tres cuadrúpedos en fila³.

² Vicente Barrantes, "Villergas y su tiempo", *La España Moderna*, LXVI, junio 1894, pág. 57. Barrantes en este artículo reproduce una conversación que mantuvo con Florentino Sanz, en la casa de éste, hacia 1849-50.

³ Este ovillejo que Barrantes atribuye a Villergas está inserto en *El Fandango*, N° 2, 15 de enero de 1845, pág. 28, dentro de un artículo firmado por W. Ayguals de Izco. Y, además, con unas leves diferencias: "Vila, Franquelo y Corona, / tres...y ninguna persona. / Corona, Vila y Franquelo,

En opinión de Florentino Sanz, Villergas tenía la "desgracia de sentir más robusta inspiración para la sátira personal, que podía comprometerle y hasta costarle el pellejo, que para la social y literaria, donde podría adquirir una buena fama"⁴. Es por ello que dice:

La política le ha corrompido, acostumbrándole a usar trabuco en vez de pistola o florete, y en el palenque literario, por lo mismo que nadie cuenta con polizontes ni soldados a quien encomendar la venganza, ni se tiene la epidermis tan dura como en los ministerios, ni los nervios botos para aguantar explosiones y estampidos. Pegar, se pega menos; pero aborrecer se aborrece más⁵.

En la actualidad, los críticos que han escrito sobre Villergas y su obra se pronuncian en términos similares a los ya anotados, por ejemplo, Rubén Benítez, quien ha llegado a decir que Villergas "hizo de la acritud un modo de profesionalismo"⁶. O, Salvador García Castañeda, quien le reconoce cierta "agudeza en la invención y una agresividad no común", insiste en su "personalidad interesante, tan contradictoria como inesperada", "amigo de simpatías y antipatías personales", "que no soporta la prosperidad ajena" y se deja llevar en sus juicios por el "malhumor" que aquella le provoca⁷.

/ hambre, ignorancia y canguelo. / Franquelo, Corona y Vila, / tres cuadrúpedos en fila". Es probable que Barrantes o Florentino Sanz estuvieran equivocados en cuanto a la autoría de estos versos, y, por lo que hemos observado en la composición de los mismos.

⁴ V. Barrantes, art., cit., pág. 58.

⁵ V. Barrantes, art., cit., págs. 59-60.

⁶ Rubén Benítez, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguales de Izco (1801-1873)*, Madrid, Porrúa, 1979, pág. 29.

⁷ Salvador García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", *Anuario de Letras*, México, X, 1972, págs. 133-151.

En respuesta a estas opiniones, podemos traer a colación las palabras de Larra, a propósito de la idea que de los autores de sátira tenía formada el vulgo:

Créese vulgarmente que sólo un principio de envidia y la impotencia de crear [obras modelos, o] un germen de mal humor y de misantropía, hijo de circunstancias personales o de un defecto de organización, pueden prestar a un escritor aquella acrimonia y picante mordacidad que suelen ser el distintivo de los escritores satíricos⁸.

Las palabras de Larra parecen advertir al lector de sátira que lo que resulta más evidente puede ser lo más interesante de analizar. Fenómeno al que se ajusta la producción satírica de *tema literario* de Villergas. Y, sobre la que, según nuestro juicio, la crítica de su tiempo, y aun la de nuestros días, ha resuelto con excesiva elementalidad en sus formulaciones definitivas.

En qué medida podemos analizar la obra de Villergas con un enfoque personalista que afecta a su individualidad privada, exige, cuando menos, mayor atención, que la que hasta ahora se les ha dispensado, a los textos, a las composiciones satíricas que le hicieron famoso. Sólo a través del análisis práctico de éstos podremos llegar a esclarecer qué parte de razón han tenido los que, en tiempos pretéritos o actuales, han creado la imagen del autor que ha llegado a nuestros días.

Con esta predisposición, nuestros intereses más inmediatos se mueven en dos direcciones, a saber, conocer qué móviles impulsan a Villergas a tomar una postura de hostilidad frente a ciertas personalidades literarias de su época, y en referencia a qué ideal, explícita o implícitamente, se permite censurar a sus víctimas.

⁸ Mariano José de Larra, "De la sátira y de los satíricos", *Artículos de crítica literaria y artística*, Ed. de José R. Lomba y Pedraja, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975, pág. 179.

Para la consecución de estos objetivos, en primer lugar, hay que hacer una rápida sinopsis de cómo se desarrolló la *vida literaria* de nuestro autor, es decir, tratar de descubrir con qué instrucción, formación o preparación literaria se inicia en el mundo de las letras; qué convención y modelos literarios le sirven de guía, de orientación en sus gustos estéticos; y, en definitiva, a qué figuras o escritores trata de emular en la adopción del tono y estilo que se trasluce en sus composiciones. Con esta pauta de trabajo nos será más fácil acceder a los móviles que incitan a Villergas al desarrollo o cultivo de la sátira personal, y a la elección como blanco de sus ataques a determinadas víctimas.

1. LA TRAYECTORIA LITERARIA

La vida literaria de Villergas fue, en lo que respecta a formación o preparación erudita, poco afortunada. Por lo que conocemos de su biografía, Villergas sólo poseía una educación elemental cuando en 1834 se trasladó a Madrid. En la capital española no cursó estudios superiores; y además, ni en la infancia ni en su juventud, el poeta no tuvo a su lado a ningún mentor o maestro que influyera, guiara o orientara sus inclinaciones y sensibilidad estéticas. Su educación literaria se irá nutriendo con el paso de los años, a golpe de esfuerzos y sacrificios personales, en solitario, con absoluta independencia. Así lo confiesa el propio Villergas en el prólogo a la edición de 1847 de sus *Poesías jocosas y satíricas*:

No debo nada a nadie; no he recibido como otros una educación literaria cual hubiera deseado; no he tenido un buen alma que me diga lo que es gramática ni cómo se hacen los versos. Si he podido hacer algo, si he conseguido alguna posición chica

o grande en la república de las letras, lo debo exclusivamente a mi trabajo, a mi aplicación, sin haber tenido libros ni maestros, [...]⁹.

Las primeras manifestaciones del autor en que se evidencian sus gustos literarios se sitúan diez años antes, en 1837, cuando al poco tiempo de haberse trasladado a Madrid, y muy joven, explica, con evidente ingenuidad, por qué caminos y derroteros se encauzan las aspiraciones de su carrera literaria:

En aquel tiempo yo no tenía nombre literario, pero ya hacía versos; no había ensayado la tarea de crítico, pero leía con avidez todo lo que llegaba a mis manos, fuese antiguo o moderno, extranjero o nacional, y formulaba mi opinión acerca de las obras y de los autores de un modo que no pareció siempre desacertado a las personas de criterio. Hallábame yo, por consiguiente, en la época de las ilusiones literarias; prefería un romance de Quevedo a un pavo relleno; recitaba las letrillas de Bretón; devoraba las obras de Víctor Hugo¹⁰.

La época de "las ilusiones literarias", que evoca Villergas, era una de las más interesantes de la literatura española, en cuanto al periodo en que transcurría. Allison Peers¹¹ califica de *año memorable* el de 1837 para el drama romántico en España, por el número y calidad de producciones nacionales; y tres años después sitúa el *año memorable* de la poesía lírica y narrativa, 1840, "cuando toda la fuerza del movimiento romántico comenzó a hacerse sentir"¹².

⁹ *Segunda edición, Corregida y Aumentada*, Madrid, Imp. de J. M. Ducazcal, pág. VII.

¹⁰ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, pág. 103.

¹¹ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español I.*, Versión española de José M^a. Gimeno, Segunda edición, Madrid, Gredos, 1973, pág. 353.

¹² *Ibíd.*, II, pág. 256.

Por los años en que transcurrió su vida y por las diversas obras que escribió en una determinada etapa de la misma, Villergas pertenece al movimiento romántico, y dentro de él, al grupo generacional más joven, a los nacidos entre 1810 y 1820¹³. Según Ricardo Navas Ruiz

Se educan ya en pleno fervor romántico. Figuras como Larra y Espronceda les merecen respeto. Su experiencia histórica decisiva es la guerra carlista y las luchas entre moderados y progresistas por el poder. Coincidiendo con la tendencia de la sociedad española a un orden estable, buscan un romanticismo menos agresivo, más histórico y tradicional, más conservador en suma¹⁴.

¿Cómo asistía Villergas, desprovisto de toda educación literaria y erudita a los triunfos del romanticismo español, en los primeros años de su estancia en Madrid?. ¿Cómo se produjo su ascenso al mundo de las letras?. Las preguntas precisan un riguroso examen de las obras del autor, en particular de aquellas en las cuales la crítica se ha apoyado para incluir a Villergas dentro de la nómina de escritores románticos, y que, en definitiva, constituyen el corpus textual de nuestro estudio.

En lo que respecta a este último punto, las aclaraciones pertinentes se sitúan en dos fechas extremas: 1842 y 1854. En la primera de ellas, Villergas publica su primera edición de *Poesías jocosas y satíricas*, a la que siguen, con un intervalo de tiempo bastante desigual, tres más: 1847, 1857 y 1885. Entre la 1ª (1842) y la 2ª (1847) edición de las *Poesías*, Villergas publica un nuevo libro de composiciones satíricas en 1846: *Los siete mil pecados capitales*. En 1854 aparece *Juicio crítico*

¹³ Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, págs.39-41. Sobre el tema de si hubo o no en España "generación romántica", nos adherimos a los criterios con que se enfoca la cuestión en este trabajo.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 41.

de los poetas españoles contemporáneos, serie de artículos de crítica literaria sobre las más notables figuras del parnaso español del siglo XIX, y que un año antes se habían publicado en *El Correo de Ultramar*, en la sección titulada "Poetas españoles contemporáneos".

La trayectoria que se advierte en las cuatro ediciones de las *Poesías jocosas y satíricas* es la siguiente: la primera (1842), prologada por el Conde de las Navas, abunda en composiciones contra algunos escritores contemporáneos, que en la segunda (1847) vuelven a aparecer, además del "Cuadro de pandilla". Sin embargo, la tercera edición, La Habana (1857), no contiene ni una alusión a escritores contemporáneos. Incluso una letrilla contra Bretón queda modificada, y omitido en ella todo lo personal; el criterio general de selección es aquí más festivo que satírico. Entre la tercera y la cuarta edición han transcurrido casi veinte años. En 1885, también en La Habana, a expensas del Casino Español, ven la luz dos tomos de *Poesías escogidas*; Villergas cuenta con 68 años. Hace ya tiempo que las luchas entre los partidos políticos han perdido interés para él. Al pasado pertenecen las persecuciones políticas, la cárcel y el exilio. El tono que adopta el viejo satírico en esta edición está muy lejos del que había inspirado la primera de 1842. Suprime varias de sus conocidas sátiras personales, y las que permanecen están de tal modo reelaboradas que han perdido el carácter agresivo y temerario original, hasta el punto que resulta difícil identificar las víctimas del ataque. En la advertencia final deja claro el criterio de selección que ha seguido en la reimpresión de las poesías que ahora presenta:

En esta edición faltan muchas de mis poesías, quizás más de las nueve décimas partes de las que he dado a luz durante mi larga vida; pero no lo sienta el lector, porque si poco valen las que aquí se han incluido, más negativo, por regla general, es el mérito

de las que faltan, [...]. Desechadas han sido también otras composiciones de las más conocidas, y son aquellas en que se ha maltratado a diferentes personas [...]¹⁵.

En el transcurso de estos años, Villergas ha tenido el suficiente tiempo de procurarse una formación literaria, de ganarse un nombre en la "república de las letras". Veamos, pues, qué sucede entre ellas, qué datos podemos acopiar de las obras que entonces escribe para determinar cuáles eran sus gustos y aficiones, su credo literario, para conocer los resortes o fundamentos de su inclinación por el género satírico y por el cultivo de la invectiva contra las individualidades literarias de su tiempo.

Volvamos al punto de partida: ¿Qué hizo Villergas entre 1842 y 1854?. Ensayar todo género de obras, sin reparar que no para todo servía: periodista, escritor de costumbres, sátira política, autor teatral mediocre, novelista a la manera de Sue. No obstante su importante carrera literaria, pocas noticias tenemos, de propia mano, de cuál era su juicio acerca de lo que a su alrededor sucedía en materia de literatura. Los prólogos de sus obras, como mucho, están dedicados a reivindicar la sátira como género más idóneo a su temperamento, a su idiosincrasia. Con un carácter mesiánico, parece querer advertirnos que él está destinado a ejercer el oficio de censor. En el breve "Prólogo del autor" a la edición de 1847 dice:

En este libro hay una porción de epigramas y alusiones personales, que quizá debería eliminar si no tuviese valor para preferir la verdad a mis intereses particulares; pero creo deber reproducirlos y los reimprimiré siempre, porque estoy persuadido de haber juzgado a los hombres tales como son, y no tengo que arrepentirme de haber escrito en mi vida una calumnia. A los meticulosos que creen que algunas verdades no son para ser dichas, a los que exigen más templanza en los ataques, aún a riesgo de que se falte a los deberes que impone una conciencia recta, les contestaré que si he

¹⁵ *Poesías escogidas* de Juan Martínez Villergas, La Habana, 1885, t. II, págs. 337-38.

adoptado un tono firme, acre y alguna vez mordaz, ha sido porque así lo requería el asunto...¹⁶.

Pero sus juicios teóricos, así como la postura crítica ante las producciones de su tiempo, que probasen de alguna manera cómo se iba desarrollando su educación literaria, tardan bastante en aparecer. Con excepción de la obra de notable interés que escribió Villergas en 1850, *Folletos políticos y literarios de El Tío Camorra y El Jesuita I*¹⁷, que, en colaboración con A. Ribot y Fontseré, publicó con motivo del estreno del drama *Isabel la Católica*¹⁸, de Tomás Rodríguez Rubí, y que constituye un excelente trabajo de crítica literaria; sus formulaciones teóricas y críticas en torno a la literatura de su tiempo no aparecen hasta 1854.

1.1. Evolución poética, Y/O, política

¿Qué hechos o circunstancias explican este retraso y vacío?. Una vez más hay que acudir a los datos de su vida. Desde el momento en que Villergas asume y manifiesta su predilección por la forma de gobierno republicana, su principal actividad literaria radica en el cultivo de la sátira política, vehículo y portavoz de sus convicciones ideológicas, que en el transcurso de su vida iba a acarrearle tantos disgustos. El periodo de tiempo en el que Villergas despliega su vocación por la sátira política, tanto en prosa como en verso, abarca la primera mitad del siglo.

¹⁶ Ob., cit., págs. VI-VII.

¹⁷ Al título del folleto le seguía un largo epígrafe que decía: "*Carta que acerca del aplaudido drama "Isabel la Católica" dirigen al excelentísimo señor conde de San Luis, vizconde de Priego, precedida de unos cuantos piropos al santonismo, que aunque no vienen al caso, darán un rato de buen humor a los santones"*. Madrid, 1850.

¹⁸ Publicado en 1843.

Prueba de ello son los folletos, libros, y la actividad periodística de que, en el cultivo de este género de literatura, hemos dado cuenta en la redacción de su biografía. Estos datos son importantes y no pueden pasarse por alto, porque, en nuestra opinión, explican o dan respuesta a las preguntas que nos hemos formulado al principio de este párrafo.

Es decir, tal vez, fue el fervor político, y la vertiginosa actividad que, en pro de sus convicciones ideológicas, desplegó en la sátira política, en la que consumió buena parte de su talento, lo que interfirió e impidió que nuestro autor pudiera procurarse una instrucción literaria sólida, con la que poder arremeter contra sus colegas de la prensa y de la literatura, con la necesaria ecuanimidad y criterios estéticos que, necesariamente, reclamaban las sátiras que les dirigió. De hecho, muchas sátiras personales no han sido dictadas desde un punto de vista artístico, sino que, más bien, tienden a ridiculizar los defectos físicos de sus víctimas como muestra de rechazo o desaprobación de su persona:

En un comité inexperto
Que ya conoce la gente,
Ninguno ve claramente
Y el jefe de ellos es tuerto.

No logra imponer la ley
Por el mérito que encierra,
sino porque en toda tierra
de ciegos, el tuerto es rey¹⁹.

Ante este estado de cosas, nos parece a nosotros que la sátira personal contra escritores de su tiempo obedece o responde a criterios personalistas, subjetivismos que nacían de su radical postura política. Autor que no comulgaba con su

¹⁹ *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 251; 1847, pág. 222.

republicanismo, autor hacia el cual, instintivamente, sentía animadversión, encono, malquerencia. De 1842-47 datan sus primeras sátiras personales a varios autores. De estas fechas datan también sus recelos acerca del *justo medio* en política. Todos aquellos escritores que son blanco de sus pullas, "casualmente", tienen su particular historia dentro de la política del *justo medio*, que él con tanta insistencia recriminaba al liberalismo español:

Pero la invención más peregrina del hombre es esa imposible amalgama de contrarios y heterogéneos elementos; esa mixta algarabía, ese extravagante popurrí constitucional que llaman gobierno representativo. Los que temieron las crueldades del absolutismo y temblaron ante la imagen de la anarquía, idearon un *justo medio* que conteniendo las demasías del pueblo impidiese las del poder real, problema de imposible resolución. [...]. En efecto, no hay cosa más atrevida que el haber imaginado la nivelación de dos fuerzas rivales, eternamente incompatibles que son el trono y el pueblo²⁰.

En consonancia con esta postura ideológica se encuentra lo que a todas luces parece un manifiesto vindicatorio del compromiso político del escritor, fundamentalmente, por situarse, en su concepción y redacción, dentro del régimen contrarrevolucionario de Narváez, 1844-1854:

Los hombres más enemigos de la libertad en España son los que la deben más, los que todo lo son por ella, los que sin ella hubieran vegetado en ignoradas aldeas pobres y desconocidos. ¿De dónde ha podido dimanar esa casi unánime ingratitud?

Lo cierto es que la mayor parte de nuestros literatos, de nuestros militares y de nuestros políticos han vuelto la espalda con desdén a la revolución, después de haber logrado los más distinguidos favores que una dama pródiga, complaciente y hasta coqueta pueda dispensar a sus amantes.[...]. En cuanto a los literatos [...]. Estos se han remontado con su genio, pero ha sido necesario que la revolución les prestase las alas,

²⁰ Juan Martínez Villergas, *El baile de las Brujas. Poema fantástico-político dividido en contrandanzas*. Madrid, 1843, Prólogo, págs. IX-X.

porque de lo contrario no hubieran podido volar. Yo quiero conceder talento a muchos notables jóvenes escritores que honran a España con sus obras; pero no prescindir de hacerles una pregunta. ¿Qué serían hoy Zorrilla, García Gutiérrez, Campoamor, Rubí y otros muchos si la libertad de imprenta no les hubiera servido de palanca para levantarse a la altura en que se encuentran?. Me dirán que Quintana, Bretón, Arriaza y algunos más escribieron y lograron popularidad bajo el régimen absoluto; pero debemos advertir que por cada poeta que abortó el absolutismo ha producido ciento la libertad, y que muchos o casi todos los que de diez años a esta parte se han dado a conocer como poetas líricos, como autores dramáticos y como publicistas, empezaron por embadurnar folletines de periódicos con miserables producciones que nadie quería leer. Con el estímulo de la prensa fueron estudiando y corrigiéndose hasta ser leídos sin empacho, y a poco tiempo con gusto y últimamente con asombro; [...].

Pues bien: los literatos por su ilustración tienen el deber de ser liberales, porque no se concibe cómo hombres de seso puedan vacilar un momento cuando se trata de optar entre lo bello y lo feo, entre la virtud y el vicio, entre la justicia y el capricho, entre el saber y la ignorancia; tienen el deber de ser liberales porque debemos suponerles sentimientos de humanidad e independencia, de honor y de dignidad, cuatro cosas que están en pugna con el despotismo; y tienen últimamente la obligación de ser liberales por gratitud, puesto que todo lo que son lo deben a la libertad. Los que se aparten de este camino (fácil es sacar la consecuencia) son ingratos porque reniegan de la madre que les dio a luz, son egoístas porque contra sus mismos instintos se han vendido a la aristocracia por satisfacer necesidades torpes y miserables, y hacen alarde del más refinado cinismo declarándose abiertamente paladines de la tiranía, o lo que es lo mismo enemigos acérrimos de la humanidad, del honor, de su dignidad y de la particular y universal independencia²¹.

¿A quiénes?, ¿a qué literatos, exhortaba Villergas a mantenerse fieles al liberalismo? Probablemente a todos los que siendo jóvenes abrazaron los postulados revolucionarios del liberalismo, y luego habían ido declinando hacia posturas acomodaticias y conformistas con el régimen de Narváez. Desde su radical postura ideológica, Villergas consideraría que muchos de aquéllos, excepto sus

²¹ *Los políticos en camisa*, por Juan Martínez Villergas y Antonio Ribot y Fontseré, Madrid, Imp. de El Siglo, 1845-47, Cuatro tomos. Ver t. I, págs. 303-5.

contados amigos republicanos, habían traicionado al liberalismo en pro de "satisfacer necesidades torpes y miserables", de tipo personal, tanto privadas como públicas, es decir, en su profesionalidad, tales como conservar la fama, el prestigio o el reconocimiento de la mayoría.

Si para demostrar estas observaciones necesitamos penetrar en el terreno de los hechos, nada más apropiado, aquí, que reescribir los recelos que Villergas albergaba en torno a algunos escritores sobre su connivencia e historia particular con el *justo medio* en política, en los términos que el autor lo concibe. Así, por ejemplo, sucede con Bretón, al que se dirige en estos términos:

El señor D. Manuel Bretón de los Herreros quisiera que le tratásemos como poeta, porque entonces podía esperar algo bueno de nosotros, aunque no somos sus admiradores; pero considerado como político, ¿que le podremos decir que sea de su gusto?. Nada, como no sea que le agrade el recuerdo de los versos que hizo al rey absoluto, y los que hizo después a Cristina, y los de la *Ponchada*²², en que sin querer ofendió a la milicia, y queriendo aduló a Espartero para conservar el *turrón*²³ de la

²² "En 1840, por encargo del Ayuntamiento de Madrid, escribió esta pieza de circunstancias, para celebrar el alzamiento de septiembre y la llegada de Espartero a la capital. Algunos chistes y epigramas sobre la indisciplina de los milicianos nacionales fueron interpretados como ofensivos por el público exaltado que asistía a la representación y que persiguió al autor "hasta el punto de querer atentar contra su vida", según refiere su biógrafo [Cándido Bretón y Orozco, "Apuntes sobre la vida y obra de don Manuel Bretón de los Herreros", en *Obras*, Madrid, Miguel Jinesta 1883-84, vol. I, pág. XI]", cf. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, IV, El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 636.

²³ *Turrón*: puesto, cargo, destino. El subrayado es nuestro. Bretón desempeñó el cargo de director de la Biblioteca Nacional durante 1847-1854. "Anteriormente había pertenecido a esta institución como bibliotecario segundo", [Matilde López Serrano, "Comienzos de Bretón como bibliotecario", en *Berceo*, Año II, nº 2, 1947, págs. 7-9], cf., Alborg, ob., cit., pág. 637. El término *turrón* así como *turroneros* es empleado frecuentemente por Villergas, "palabra que en 1843, según afirma, era sinónimo de ¡coalición!", es decir, aquella que se formó, en dicho año, para derribar a Espartero del poder [Ver *Los políticos en camisa*, ob., cit., t. I, 1845, pág. 64]. En realidad, Villergas,

Biblioteca Nacional. Llegó el año 44 y se dio a D^a. María Cristina de Muñoz una serenata monstruo, en la cual se cantaron algunos himnos *ad hoc*. Para esto había y habrá siempre en España poetas y copleros útiles, pero aunque sólo existiera la musa del señor Bretón, pronta siempre a inflamarse a todos los vientos, no se necesitaba más, y conociendo esto los serenateros encomendáronse al señor Bretón, quien en muy malos versos, contra lo que acostumbra, puso de vuelta y media a los anarquistas, a los revoltosos, a los enemigos del orden, que son las calificaciones con que en el diccionario se conoce a los buenos españoles. ¡Ah!, ignoramos si el señor Bretón estará arrepentido de los versos al rey absoluto, o si le remuerde la conciencia por las adulaciones de la *Ponchada*; pero lo que creemos positivamente que le habrá pesado y le pesa y le ha de pesar mucho más es el aborto poético de 1844²⁴.

Los reproches de "adulador" que aquí Villergas dirige a Bretón, evocando las circunstancias políticas que dieron lugar a la representación de la *Ponchada*, fueron motivo de acres versos en *El Baile de las Brujas*, 1843. Con ocasión de obsequiar a los vencedores del alzamiento de 1840, quisieron los "aduladores" hacer una comedia al *brujo presidente*, Espartero; la elección del autor no sería fácil:

¿Mas donde hallar artista y colorido
que hermosos nos retrate siendo feos?
No hay en la corte autor tan corrompido
dijeron; mas colmaron sus deseos
recordando un Brutón, muy conocido
poeta de cuartel, que oliendo empleos
será capaz si por su influjo atrápalos
de adular a la bruja Marizápalos.

Hízose la comedia, maldecida
por todo el que la vio, y eso es aparte.

lo utiliza para aludir a todos aquellos que en las constantes luchas entre moderados y progresistas se aliaban con el bando vencedor para sacar algún provecho personal. Dada la particular historia del progresismo español, desde el punto de vista de Villergas, los *turroneros* eran siempre los moderados.

²⁴ *Los políticos en camisa*, ob., cit., t. I, 1845, págs. 316-17.

Como era adulación no merecida
y el coplero Brutón carece de arte,
su esperanza también salió fallida,
y mira por qué dije en otra parte
que el vil adulador, ducho o no ducho,
o mucho agrada o desagrada mucho.

A las mil y quinientas maravillas
silbose la función, y horribles tramas
hubo contra el autor, que de rodillas
estuvo, hasta en los cuartos de las damas,
debajo de los bancos y las sillas,
de mesas y de armarios y de camas
por huir de la rabia de pipiolos,
rodando entre infinitos chirimbolos.

Y fue la silba de sus miedos hija.
¿Por qué a querer la libertad exhorta
si en su pecho el realismo se cobija?
No es esa mi opinión: si bien se porta
quien tenga una creencia noble y fija
¿por qué no ha de decir? "nada me importa
que de republicano se me tache,
o absolutista soy, llámelo uste ache".

Pues no señor, Brutón que era empleado
se quiso conservar, y fue bobada
al otro día vio, desventurado,
que le salió la zorra mal capada.
Mas ¿por qué hablo de brujo tan menguado?
Basta, basta, su imagen me anonada,
y aun cuando me valiera muchos miles
no quiero entretenerme con serviles²⁵.

²⁵ Juan Martínez Villergas, *El baile de las brujas, Poema Fantástico-Político dividido en contrandanzas*, Madrid, Imp. Plazuela de S. Ginés, nº 7, 1843, págs. 119-121.

Los textos que, en 1843 y 1845, Villergas dedica a Bretón son, en nuestra opinión, altamente representativos de las motivaciones que guían la sátira personal contra aquél en la primera y segunda edición de sus *Poesías*. Los términos y criterios con que Villergas lo conceptúa son exclusivamente políticos. Nuestro poeta califica a Bretón de "realista", "servil"; y, además, alardea de no reconocer sus méritos literarios. Si todo ello resulta, ya de por sí, suficientemente ilustrativo de cuanto venimos diciendo, hay que añadir que, paradójicamente, este importante comediógrafo es objeto de máxima admiración en *El Juicio de los poetas españoles contemporáneos*, 1854, cuando Villergas ha perdido el interés por las contiendas entre los partidos y, con otra disposición de ánimo, decide probar fortuna y demostrar su talento en el ejercicio de la crítica literaria, hecho que más adelante tendremos ocasión de comprobar.

Como consecuencia de las observaciones anotadas, creemos que Villergas, en sus más tempranas ejecuciones de sátira personal de tema literario, se dejó llevar de sus convicciones políticas. Aun sin disponer de textos tan evidentes como los referidos a Bretón, hemos de decir que los otros escritores que, con más frecuencia, son blanco de sus sátiras son de ideología conservadora. Así sucede con Ventura de la Vega, "conservador desde 1835-36"; Gil y Zárate, "afiliado al radicalismo en 1837, su postura se moderó luego"; Rubí, quien "marchó al destierro con Isabel II en 1868". Cuando Villergas desea señalar la connivencia que éstos mantienen con los moderados, acude a referir los distintos cargos políticos que, a su servicio, desempeñan en significativas situaciones y momentos históricos. Un ejemplo de ello son los ridículos versos que dirige a Ventura de la Vega, con ocasión de ser nombrado instructor de Isabel II, cuando en 1843, y derribado Espartero del poder, es declarada mayor de edad a los trece años:

Ya se volvió la tortilla;
ya nos conquistó el dinero
de la francesa polilla:
ya se despidió Espartero
de los muros de Sevilla.

[...]

Ya la inocente Isabel
siendo Vega su maestro
ha de ser menos cruel,
y a las bellas letras fiel
dirá como el padre nuestro:

Mi talento es maravilla:
ni por mil duros le rifo.
Gobernaré con cartilla:
¿Qué es parlamento?_ Hermosilla.
_ ¿Qué es Constitución?_ Renjifo.

Cuidado si nos la pega
dejando versos y prosa;
si a tomar franqueza llega,
que no la enseñe otra cosa,
pues todo es posible en Vega²⁶.

Entre las motivaciones que explican la hostilidad de Villergas hacia algunos escritores contemporáneos suyos pueden contarse, pues, las abismales discrepancias de pensamiento político que mantiene con aquéllos. Junto a estas manifiestas pruebas de animadversión subjetivista de origen político, se añaden otras razones que se hallan en estrecha conexión, trabazón con lo dicho hasta ahora. Afectan al rechazo de varias instituciones y círculos culturales a los que estas personalidades pertenecían y frecuentaban. Los ataques que Villergas dirige a ciertos organismos culturales, en realidad, están dictados por la ideología

²⁶ Juan Martínez Villergas, *El baile de Piñata*, Madrid, Imp. de Yenes, 1843, pág. 45.

conservadora de algunos de sus componentes. Las sátiras que contra unos y otros dirige apelan al prestigio y solvencia de los mismos, pero en las que se barruntan motivos de diversa índole: anécdotas personales, y crítica literaria de las obras de los escritores que en dichos organismos se congregaban. Es por ello que la descripción de estos aspectos será tratado en el apartado que dedicamos al análisis de las sátiras personales propiamente dichas, es decir en: "Las víctimas del ataque", y al que, en el momento oportuno, dedicaremos nuestra atención.

Bien, ¿qué prueba todo esto?. Pues que, Villergas, probablemente no tenía desarrollados por este tiempo, 1842-1847, de que nos ocupamos, criterios estéticos sólidos. Absorbido por sus convicciones republicanas, no reparó en acometer a "quien se le pusiese por delante", siempre que la víctima discrepara de sus principios democráticos, sin observar que el arma con la que apuntaba no era en cada caso la más idónea. Obviamente, debía tener gustos y aficiones literarias, pero éstas más que fruto del estudio y de formación debieron desarrollarse y florecer casual y fortuitamente. Las más tempranas manifestaciones de sus gustos literarios indican su admiración por Quevedo, Bretón y Víctor Hugo, más todo lo que "le llegaba a sus manos". Instintivamente, Villergas debió dejarse llevar, se dejó arrastrar por la moda imperante, el romanticismo. La huella que éste dejó en nuestro poeta se observa en la variedad de géneros románticos que cultivó, pero la prueba de la falta de solidez en su formación queda manifiesta en la escasa calidad y éxito de las obras que escribió, con excepción de la sátira política y literaria.

Todo parece indicar que Villergas actúa de un modo visceral en relación a todo lo que sucede a su alrededor. En materia literaria, el género y maestros que quiere emular están en consonancia con su temperamento e idiosincrasia. La admiración por Quevedo y por Bretón es significativa; su pasión por la polémica, por la crítica, le llevan a elegir a uno y a otro como modelos de sátira y comedia

costumbrista. Pero el pobre Villergas, desvalido de formación literaria, no acierta a conseguir la altura y calidad de aquéllos, en las obras que por su género, y, por el tiempo en el que fueron escritas, le vinculan al romanticismo.

El hecho que, entre otros, corrobora estas apreciaciones que hemos observado, a lo largo de estas páginas, se encuentra en las repetidas ocasiones en que Villergas confiesa su inexperiencia de años juveniles, su falta de formación y la debilidad de dejarse llevar de "pasiones embozadas" y de "afecciones personales" en la persecución monomaniática a ciertos escritores de su tiempo. Así, al tratar de justificar su opinión sobre los méritos literarios de Escosura, y sobre los versos que le dedicó, en 1847, en "El cuadro de Pandilla", dice:

Esto decía yo hace siete años, cuando todavía obediente al impulso irreflexivo que en nuestro juicio imprimen los pocos años, el poco estudio, y debo confesarlo, algo de sistemático y rutinario relativamente a ciertas personas y a determinadas escuelas, abrigaba algunas opiniones que el tiempo ha modificado lógicamente. Tenía yo entonces por gigantes a muchos nombres que hoy me parecen lilipucenses; concedía el título de medianos poetas a otros que tengo ahora por abominables copleros, y creo que solo el señor Escosura ha conservado para mí en el mercado de las letras el mismo valor o precio que tenía en aquella época²⁷.

También en las palabras con que el autor presenta su última edición de *Poesías escogidas*, en 1885:

¿Qué habrá, entre lo que di a luz cuando hacía pinicos literarios, que bien me parezca hoy, siendo una verdad que de nada de lo escrito más tarde por mí he quedado nunca satisfecho?.

Aquí diré que, al experimentar yo esa comezón de versificar, tan común en los jóvenes amables que tienen la fortuna de hablar idiomas armoniosos, carecía,

²⁷ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., págs. 175-76.

naturalmente, de los conocimientos y gusto que sólo se adquieren con el tiempo; y además tenía que pagar mi tributo a las exigencias del momento, es decir, tenía que obedecer a las preocupaciones, no ya del dominante romanticismo, sino de la degeneración de esa escuela, consistentes en suponer que el desenfreno, tanto en las ideas como en la manera de expresarlas, era indicio seguro de lo que entonces se ha llamado *genio*.

Así era que muchos quedábamos contentísimos cada vez que, como muestra de recomendable originalidad, soltábamos una extravagancia, sobre todo si, al vestirla, sabíamos prescindir absolutamente de las reglas del arte, para presentarla con todo el desaliño posible.

No había por consiguiente, nada tan fácil como aparentar genio en aquella época, de la cual quedan algunos resabios, sin duda. Con la ignorancia teníamos más de cuatro el medio seguro de llegar al objeto por todos anhelado. Cuanto menos se sabía, más cerca se estaba de la celebridad, en nuestro modo de ver, y excuso decir si, dadas mis actuales creencias literarias, habría yo podido resolverme hoy a reimprimir algunas cosas de mi juventud, (aún en el género epigramático, que, según imparciales críticos, es el que he cultivado con menos mala fortuna) sin hacer largas y trascendentales correcciones²⁸.

Si en el prefacio a las *Poesías Escogidas*, 1885, Villergas hablaba en estos términos de su obra juvenil, es, tal vez, porque el paso de los años y las experiencias vividas en el transcurso de aquéllos han templado su ánimo. Ahora es más precavido, menos temerario, y más temeroso de las consecuencias que pudieran provocarle las acometidas que le hicieron famoso en la primera mitad del siglo. Mucho tiempo vivió Villergas para darse cuenta de errores cometidos, y mucha distancia en el tiempo media entre sus creaciones de antaño con las de ahora, cuando sólo quedan cuatro años para volver definitivamente a España, 1889; para retirarse de toda actividad pública hasta el día, 8 de mayo de 1894, en que le sobrevino la muerte.

²⁸ Juan Martínez Villergas, *Poesías Escogidas*, Edición costada por El Casino Español de La Habana, 1885, t. I, págs. XII-XIII.

Ahora bien, si las valoraciones que, en 1885, hace el autor del conjunto de su obra constituyen una declaración de su ineptitud en criterios estéticos en los primeros años de su vertiginosa actividad literaria, ello no debe interpretarse como dato concluyente que resuelve el problema de la formación literaria del poeta. El problema en sí es más complejo de lo que nosotros hubiéramos deseado para la elaboración de este apartado, y deriva de los datos que, sobre este asunto o cuestión de que venimos tratando, hemos acopiado y extraído de las opiniones que, en materia literaria, Villergas expresa en su libro *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854. En realidad, el libro constituye el vértice en el que se puede explorar y rastrear el desarrollo de su formación literaria, y a partir del cual se puede recapitular todo lo dicho hasta ahora.

1.1.2. El "magisterio" de Larra

Cuando Villergas, en 1854, se decide a publicar su primer libro de crítica literaria, se supone que está capacitado para ejercer en éste género, lo cual significa, entre otras muchas cosas, que su autor dispone ya de criterios estéticos y artísticos con los que abordar su cometido. Todo apunta, en esta ocasión, a creer que Villergas se dispone a desempeñar la función de crítico de un modo imparcial, libre de subjetivismos, y con un carácter científico, serio y riguroso, como exige el género. Es decir, nos invita, de algún modo, a pensar que en él se encuentran los datos explícitos que demuestren la erudición acopiada en años anteriores, y su capacidad para el ejercicio de la crítica literaria. Al menos, ésta es la idea que nos hemos formado de las palabras que dice su autor acerca de sus intenciones:

Yo voy a emprender esta tarea, y creo estar hoy en mejor posición para desempeñarla que cuando residía en Madrid. Blanco entonces de muchas prevenciones, no hubiera podido ser justo con los que me habían tratado injustamente.

Ahora que el tiempo y la distancia han borrado estas prevenciones de mi memoria, creo francamente hablar de mis contemporáneos sin que la pasión ofusque mi razón; y dispuesto a decir de cada uno lo que en mi concepto merezca, ofrezco a mis lectores una serie de artículos en los cuales analizando las obras y prescindiendo de las personas, haré ver a los extranjeros que no carecemos de ingenios apreciables, y a los naturales que no todos los nombres famosos son acreedores a la fama que disfrutan, así como no todos los que no han alcanzado esta fama son dignos del olvido o desdeñosa humillación a que les ha condenado la injusticia de la llamada crítica contemporánea²⁹.

La lectura de los artículos que contiene el libro nos han demostrado que Villergas no adopta un criterio imparcial a la hora de enjuiciar a determinados autores. Aunque, ahora, es difícil probar que las críticas negativas se deban a motivaciones de origen político, con algunas excepciones como acontece con Martínez de la Rosa. Más bien parece advertirse que el rechazo hacia algunos responde a circunstancias personales, o simplemente que no es sensible al arte de sus obras. Por ejemplo, Zorrilla y Espronceda³⁰ son tratados injustamente, aun cuando a este último no le dedica ningún artículo, sino que expresa sus opiniones dentro de otros. Por otra parte, es significativa la extensión que dedica a unos y otros autores. El criterio que adopta para ello no lo entendemos, porque de igual manera se extiende mucho en autores que admira como en aquellos que denigra. Es

²⁹ *Juicio crítico de los poetas ...*, ob., cit., págs. 8-9.

³⁰ Entre las pocas ocasiones en que alude a la obra del poeta destacan sus opiniones acerca de *El Diablo Mundo*, del que dice lo siguiente: "poema sin pies ni cabeza, plagado de extravagancias y de ripios que, aun sin estos enormes defectos, sería indigno de la importancia que han querido darle por carecer de originalidad, pues no pasa de ser una copia imperfecta y rastrera [...], y principalmente del *Fausto*". En otro momento, el único mérito que le reconoce es el de la declamación: "Entonces se hizo oír la voz de Espronceda recitando aquellos excelentes versos que le habrían inmortalizado si hubieran añadido siempre el mérito de la originalidad al de la armonía". Las citas corresponden al artículo dedicado a Bretón y al de Ochoa y Larrañaga, en págs. 5-7, y 189-90 respectivamente. Los subrayados pertenecen a Villergas.

el caso de Bretón de los Herreros, de Martínez de la Rosa, y de Gil y Zárate. En los que cuentan con pocas páginas sucede lo mismo: con Eusebio y Eduardo Asquerino, Ayguals, Fray Gerundio, Avellaneda, Florentino Sanz, Campoamor -cuyas obras pondera- Villergas es muy breve; con Ventura de la Vega, Mesonero Romanos - que salen muy mal parados- se entretiene muy poco.

Al margen de estos aspectos, lo más importante que se advierte de la lectura de su contenido reside en el hecho de que los artículos revelan que Villergas, consciente o inconscientemente, con el paso de los años fue adquiriendo criterios valorativos propios de la literatura de su tiempo, aunque en la práctica no acertó a expresarlos, en el momento oportuno, en el vehículo que más dominaba: la sátira en verso, en gran medida porque era incapaz de dominar sus pasiones personalistas de origen político.

El primer indicio por el que reconocemos que Villergas se proveyó de una formación literaria lúcida en sus propósitos se encuentra en la impronta con que denuncia las injusticias que la crítica ha cometido con varios escritores coetáneos a él, y que hemos suscrito líneas arriba. ¿En referencia a qué ideal de crítica, como de obras y autores se permite Villergas formular esta apelación?

Vayamos por partes. Como críticos, los modelos, son muy elevados y ambiciosos: Larra y Quintana. En el primer artículo, dedicado a Bretón, Villergas reivindica la figura del crítico ideal, y se lamenta de su desaparición en estos términos:

[...] Lo cierto es que la crítica literaria puede decirse que murió con el ilustre Fígaro, y añadiré que la verdadera crítica no ha sido conocida entre nosotros desde

que el gran Quintana publicó el brillante prólogo de su célebre colección de poetas célebres³¹.

El estado de "decadencia" en el que se halla la literatura que pretende enjuiciar sólo se explica, según Villergas, por la carencia de "crítica ilustrada y juiciosa" que desde la desaparición de estos notables hombres ha sufrido España.

Para Villergas, desde que murió Larra en 1837, España entera ha sufrido la perniciosa influencia de una crítica personalista, de pandillaje, de amiguismo:

Obrando casi siempre por el impulso de sus afecciones personales y aun por simpatías o antipatías políticas. [...] A este grave inconveniente hay que añadir otro más trascendental, y es la nulidad de los críticos sin criterio que errando la vocación, han querido dirigir la opinión pública, consiguiendo sólo, como de ellos debía esperarse, extraviarla y corromperla³².

Con la certidumbre de encontrarse en la posesión de una verdad infalible, en relación a la crítica de su tiempo y al estado general de la vida literaria española, Villergas se dispone a emitir sus juicios sobre los poetas contemporáneos españoles, quizá llamado a suplantar a Larra y a Quintana, quizá convencido de que en los tiempos presentes él podía erigirse en su sucesor. De crítica "inteligente" y "desapasionada" valora la ejercida por Quintana, y de "buen sentido" y "guiada por el orden" y "la fuerza de la lógica" la representada por Larra. Con estas premisas iniciales se apresta a emitir toda una serie de opiniones, que más que argumentos propios, parecen sentencias ya dictadas por Larra, en sus artículos de crítica literaria y artística, acerca del estado de la literatura en su contemporaneidad:

³¹ *Juicio crítico de los poetas españoles...*, ob., cit., pág. 1.

³² *Ibíd.*, pág. 4.

Los ingenios adocenados que ávidos de gloria invaden la arena literaria con más vanidad que inspiración, lo mismo que los malos cómicos de que por su desgracia ha sido harto pródiga la capital de España, tuvieron un verdadero placer el día en que Fígaro concibió la imperdonable locura de cortar el hilo de su existencia³³.

Con excepción de algunos artículos, en los que se advierte un tono personal por su afinidad de gustos y sensibilidad estética por el arte y obras de determinados autores, como sucede con Bretón, la verdad es que en la mayoría de ellos nos parece que Villergas se convierte, literalmente, en el portavoz del ilustre Larra. Los postulados, premisas y criterios con que se apresta a enjuiciar positivamente o negativamente las producciones de su época, con notable diferencia de habilidad de estilo, guardan una manifiesta analogía con la crítica satírica ejercida por su "antecesor". En lo que respecta a este punto, son notoriamente representativas las palabras con que Villergas expresa las dificultades que tiene que vencer todo crítico literario:

Es muy común la creencia de atribuir a los críticos el designio sistemático de censurar todo, destruyendo las reputaciones bien fundadas y complaciéndose en rechazar como malo todo lo que la generalidad acepta como bueno; de donde nace cierto desdén hacia la crítica, dando origen al dicho vulgar de que es más fácil criticar que producir. Esta creencia es tan errónea como otras muchas que el hombre alimenta ofuscado por los consejos interesados de la gente que necesitando medrar a costa de la ciega credulidad, o de la ignorancia pública, reprueba la discusión porque teme el esclarecimiento de la verdad. [...]. ; no comprendo que haya persona o asociación alguna que, obrando de buena fe, puedan rehusar el examen de sus opiniones o de sus actos públicos, siempre que dicho examen se mantenga en los límites del decoro.

Tampoco transijo con la idea de que sea más fácil criticar que producir. La crítica en sí misma es una producción, y cuando está desempeñada con arreglo a las exigencias de su elevado ministerio, no sólo es recomendable por sus efectos, sino por

³³ *Ibíd.*, pág. 2.

sus dificultades. Así, yo creo que sería mucho más difícil imitar una de las buenas críticas de Larra, que muchas de las malas obras que criticó.

En cuanto a la suposición de complacerse el crítico en censurar lo mismo las buenas que las malas obras, no sólo la combato, sino que la considero altamente injuriosa para todos los que, animados por el santo amor de la equidad, arrostramos los contratiempos inherentes al propósito de reparar las injusticias del mundo, con tal de coadyuvar al esplendor del arte. Bajo este concepto, el verdadero crítico está muy distante de incurrir en la falta que le atribuye el vulgo; y por lo que a mí se refiere, debo declarar aquí que cuando me propongo analizar una obra literaria, prefiero ensalzar con entusiasmo a censurar con acritud³⁴.

Por lo demás, es evidente que la denuncia que Villergas hace de una crítica de "amiguismo", de "pandillaje grosero", víctima de "afecciones personales", y de pasiones más o menos embozadas" está presente en las críticas de Larra. Denuncia que Villergas, por su parte, hace explícita en la defensa de los méritos literarios de Bretón, que injustamente, en opinión de nuestro autor, fue víctima de este fenómeno.

Pero junto a esta exoneración de la crítica literaria de su tiempo, Villergas se apresura a manifestar su propósito de seguir la huella de Larra. Este propósito no es otro que el de ejercer una crítica constructiva, es decir, que señale los defectos recusables, pero que, a su vez, proponga el modelo ideal que se opone a lo censurable, con el fin de reconstruir y encauzar el gusto del público.

Con estas premisas, Villergas, como dice Salvador García, "tuvo capacidad rara para ver a sus contemporáneos dentro del amplio cuadro de la literatura, sin limitarles dentro de su época"³⁵. Porque, al margen de detallar los defectos y

³⁴ *Ibíd.*, págs. 73-74.

³⁵ Salvador García Castañeda, "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", *Anuario de Letras*, México, X, 1972, pág. 136.

virtudes particulares de cada uno de los autores a los que dedicó los artículos, supo enjuiciar las inconveniencias de la escuela romántica, a la que todos aquéllos estaban vinculados, y entrever cuáles eran las directrices por las que debía guiarse la literatura de su tiempo. En definitiva, lo que Villergas reclamaba al genio creador era que la literatura fuera expresión de su tiempo. Y para que este hecho tuviera los efectos deseados era necesario reclamar en toda actividad literaria dos principios fundamentales: libertad y verdad.

En definitiva, Villergas, con estos postulados vindicatorios de una literatura verdadera, acorde con la realidad de la época en que ésta se desarrollaba, no hizo más que seguir y emular a Larra en sus inclinaciones por una literatura de compromiso, "que le llevaba a preguntarse por la función social, educativa, moral de la obra de arte"³⁶. Traer a colación la trayectoria personal, artística y política, por la que Larra llegó a esta conceptualización del arte sería ocioso por los estudios que, al respecto, se han hecho del autor. Nuestro interés más inmediato se concreta en suscribir de qué modo Villergas hace suyas las mismas exigencias que en su momento hizo Larra a la literatura de su tiempo bajo las consignas de libertad y verdad.

Con la intención de agilizar la exposición de los argumentos que venimos aduciendo, transcribimos a continuación algunos fragmentos representativos de la posturas reivindicativas de Villergas, en los términos anotados. Exigencias manifiestas a los autores que en los artículos se dan cita, y de las que estamos seguros el lector de este estudio sabrá establecer el parangón que existe entre las formuladas por Villergas y las que, en su momento, y tan brillantemente, expuso Larra, para convenir en las mismas conclusiones a las que nosotros hemos llegado.

³⁶ Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 281.

Sus opiniones acerca del romanticismo español revelan la adhesión del poeta al movimiento literario por su ideología revolucionaria libertadora, que debía encontrar tanto en "política como en literatura la libertad para que nació"³⁷; y, cuya aplicación debía extenderse a todas las esferas de la actividad humana. Desde la clarividencia de estos pensamientos, Villergas, denunciará la limitada capacidad, que en su opinión, demostraron tener los románticos españoles en plasmar en sus obras la esencialidad de la doctrina que lo inspiró: el liberalismo político:

A poco que se estudie la mencionada escuela romántica, se observará que no consistía esta en un simple juego de formas ni en el abuso de los defectos dramáticos: esto es juzgar el árbol por la corteza. El romanticismo filosóficamente considerado, era la libertad levantándose contra el despotismo (...).

Era pues el romanticismo en el fondo algo más que una revolución literaria; era casi una revolución social, y las formas de que se revistió tenían aquella propensión a la anarquía consiguiente al tránsito violento de las ideas que sustituían el imperio de los principios al de los hechos. Nuestros medianos ingenios lo mismo que los escritores franceses de segundo orden lo entendieron de otra manera, creyendo de buena fe que bastaba forjar un cuento en que el puñal, el veneno o el verdugo desempeñasen un importante papel para interpretar debidamente la nueva escuela literaria, y así vimos en efecto publicarse el **capuz**, el **sayón** y otras cosas por el estilo, sin ninguna intención filosófica, sin más pretensión que la de sorprender el ánimo del lector del modo más desagradable posible, lo que nunca se verificaba, porque el lector ya iba prevenido (...). Estos cuentos, por de contado, recorrían todos los tonos de nuestra metrificació n variada y variable hasta el infinito; empezaban en versos alejandrinos y acababan en versos de una sola sílaba, presentando en su forma tipográfica una serie de figuras geométricas tales como el cilindro, el cuadrado y el cono, lo que tenía la ventaja única de agradar a los ojos ya que el contenido no dijese nada a la imaginación; y a estos delirios, a estas extravagancias, a estas puerilidades, en fin, se dio entonces el impropio nombre de romanticismo. ¿Qué había pues de suceder?. El romanticismo tan mal comprendido, tan mal interpretado, cayó cuando

³⁷ *Ibíd.*, pág. 282.

apenas se había levantado, aunque a decir verdad no cayó la idea sino la exageración, la parodia, la caricatura de la idea³⁸.

Romántico de pensamiento y de temperamento, pero reservado en las formas, todas las reivindicaciones literarias de Villergas se rigen por un único principio: la literatura tiene que ser expresión de su tiempo. Desde este punto de vista, Villergas valora la genialidad de la obra artística siempre que ésta sea de inspiración original, se elabore con corrección y claridad expresiva, y responda a las necesidades de su época. Su admiración por Bretón es significativa en este aspecto, cuando destaca la verosimilitud, la adecuación de las situaciones, de los argumentos a la actualidad; la llaneza expresiva en la "verdad de las costumbres" y en la "lección moral" de sus comedias. Para Villergas, Bretón:

Siempre contó con el fervor del público que, amante de la verdad [...], acoge con entusiasmo todo lo que la inspiración del poeta pone al alcance de su concepción. Y no por esto se crea que yo quiero sacrificar a la claridad del lenguaje las excelencias de la filosofía, no. Estoy plenamente convencido de que la elevación de las ideas no consiste en la oscuridad de las formas [...].

Lo que yo deseo en las producciones literarias es la subordinación de la verdad moral, de la belleza artística o del rigorismo científico al orden y claridad en sus varias manifestaciones, y el señor Bretón ha sabido acomodarse tan felizmente a estas exigencias, que jamás para hacerse entender y aplaudir de las masas ha necesitado, venciendo las más escabrosas dificultades de la rima, cometer esas faltas groseras de erudición o de lenguaje, decoradas por los poetastros con el nombre de licencias poéticas³⁹.

³⁸ J. Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., págs. 185-187.

³⁹ *Ibíd.*, págs. 32-33.

Llegados a este punto es inevitable hacer una reflexión de todo lo que hemos ido anotando en relación al texto de nuestro autor aquí reescrito. En los elogios a Bretón, en las muestras de sensibilidad por el arte y género que este autor cultivaba, se encuentra todo el ideario literario de Villergas, ideario ilustrativo del punto de vista del autor en la ficción en relación al compromiso con la realidad.

El público a quien va dirigida la obra bretoniana, para él, determina el asunto, el argumento, la claridad expresiva. Es un público muy concreto, "las masas", el pueblo, no instruido, pero ávido de verse reflejado en la escena, de sentirse vivo, identificado con su verdad, que no entiende de rigorismos preceptistas ni de licencias poéticas, y que desde su ignorancia está, tal vez, reclamando inconscientemente la instrucción para afirmar su identidad, para llevar a cabo su destino.

Cuando Villergas apela al "orden y claridad en sus varias manifestaciones" no es en menoscabo de las "excelencias de la filosofía" y de la "elevación de las ideas", porque éstas en realidad son las que más necesita el pueblo para descubrir su verdad, que no es otra que la afirmación del liberalismo político en todas las esferas de la actividad humana para la consecución del progreso social. En relación a ello es, sin duda, necesario traer a estas páginas los párrafos en que nuestro poeta apela a una literatura instructiva, nutridora de ideas, creadora de una conciencia crítica, que acerque al individuo con la realidad que le circunda, y tome una postura de compromiso en el rechazo de sus inconveniencias y en la demanda de aspiraciones que concluyan en el bienestar social de una vida moderna. Así sucede cuando Villergas, al hablar de Escosura, se lamenta del escaso cultivo de la novela:

Alucinados con la cadencia de los versos, hemos desdeñado la prosa, y por eso nuestra librería nacional tan sobrecargada de comedias, cuenta con un número insignificante de novelas, y ninguna obra filosófica. Conociendo esto mismo los

señores Larra, Villalta, Espronceda y Escosura, hicieron un noble esfuerzo por introducir la novela en su época, ese nuevo género llamado tal vez por sus favorables condiciones a sepultar en el olvido la poesía lírica y dramática, formas agradables siempre, pero *anacronismos siempre en una sociedad cuyos intereses dan naturalmente a la ciencia todo lo que la imaginación daba en otro tiempo a las visiones fantásticas* [...].

Y refiriéndose a las novelas de los autores citados dice:

Estas cuatro producciones acreditan bien que nuestra lengua rival de la italiana en verso, puede rivalizar también con la francesa en la prosa, y auguran un magnífico porvenir a nuestra literatura nacional que, seguramente, *plegándose a las necesidades del progreso humano*, reconquistará su perdido cetro el día que nuestros claros ingenios tengan bastante valor para renunciar a ciertas preocupaciones respirando el ambiente de la *libertad, eterno alimento de la pasión y base natural de la inteligencia*⁴⁰.

No menos ejemplificadoras de todo cuanto venimos aduciendo resultan las alabanzas que dedica a Eusebio Asquerino, "porque revela un talento adecuado a las exigencias de la época", escritor más apreciable por sus aspiraciones filosóficas que por sus dotes literarias". El respeto que le merece este autor viene dictado porque en sus obras ha sabido dejar "impreso el recuerdo de una lección moral o política":

Ya lo he indicado algunas veces en el curso de esta obra; nuestros autores cuando hacen un drama o una comedia se proponen simplemente hacer reír o llorar, con eso se quedan satisfechos. Todo consiste en esa *falta de desarrollo intelectual* que hace considerar como fin lo que debía mirarse como arte. [...]. Han subordinado los detalles, la parte mecánica del arte, al *objeto moral, la parte más elevada de la concepción*". Voltaire no vio en la literatura más que un instrumento que podía

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 178. El subrayado es nuestro.

emplear para destruir las creencias de su siglo, así como Chateaubriand ha echado mano de este mismo instrumento para reedificar el monumento derribado por Voltaire [...], estos *obreros de la inteligencia* han sabido levantarse sobre el nivel de los ingenios vulgares, tomando las bellas letras como un medio para llegar a un fin.

Ahora bien, lo repito, D. Eusebio Asquerino tiene este buen punto de contacto con los grandes pensadores [...]. Entregado a la política como todos los hombres de noble y generoso corazón, porque sólo a las almas egoístas es dado mirar con indiferencia *el problema humanitario cuya solución parece reservada al siglo en que vivimos*, ha creído que el teatro debía ser una cátedra, por no decir un púlpito, donde el sacerdote de una doctrina pudiera *ilustrar la conciencia del pueblo*, y por eso sus dramas [...], tienen a mis ojos el doble valor filosófico de una aspiración política.

Y debo advertir que no sostengo esta doctrina precisamente porque el señor Asquerino pertenece como yo a la comunión democrática, [...], pues yo no quiero imponer a nadie mis ideas, pero si exijo, para formar buen concepto del corazón de un hombre, que profese alguna opinión, y para juzgar su inteligencia ventajosamente, que sepa emplearlo en defensa de sus principios. Por esta razón, D. Eusebio Asquerino será siempre mirado por mí como una honrosa especialidad entre nuestros modernos poetas. Es un filósofo sin pretensiones que habla el *lenguaje de la musa del porvenir conocida*, entre los que le tributamos culto, *con el simpático nombre de libertad*⁴¹.

De estas declaraciones, en nuestra opinión, sólo puede deducirse que Villergas hace de la literatura un arma, un vehículo instructivo de pensamiento con afán utilitarista. En rigor, se trata de la vindicación del compromiso político del escritor, cuyas obras deben plasmar los objetivos reformistas destinados a la consecución de mejoras sociales inmediatas. Los medios por los que se puede alcanzar tamaña empresa afectan no sólo a la verdad y profundidad de las ideas, al género literario o al vehículo lingüístico de la prosa o verso, sino también al lenguaje mismo en construcciones y en vocablos.

⁴¹ *Ibíd.*, págs. 278-80. El subrayado es nuestro, no obstante, si fuéramos justos, éste debería extenderse a todo el texto, por razones obvias que dimanarían de la importancia de su contenido.

Por lo que respecta a este último punto, el purismo significaba anacronismo, en cuanto que los nuevos tiempos exigían un lenguaje moderno. El rigor preceptivo era una traba peligrosa que propendía al estancamiento, lo que se seguía perpetuando en las formas podía perpetuarse en el pensamiento, en las formas de vida. Así, entre los pocos defectos que advierte en Hartzenbusch está el de describirlo "amarrado al duro yugo de los preceptistas", y calificarlo como "estacionario", "purista":

¿Por qué, autores apreciables como Don Eugenio Hartzenbusch, han de malgastar lastimosamente sus fuerzas en ejercicios que no ofrecen el interés de la amenidad o de la verdadera instrucción, en vez de prestar un apoyo al genio civilizador que conservando todo lo bueno de las reglas sancionadas por la experiencia ilustrada, tiende a derribar los diques opuestos por pueriles preocupaciones literarias a la expansión del pensamiento⁴².

Podríamos traer a colación muchos más textos si el espacio nos lo permitiera, de todos modos serían reiterativos. En nuestra opinión, Villergas recoge los postulados del "romanticismo militante" iniciado por Larra y Espronceda, aquél que, a partir del prólogo de *Hernani* de Víctor Hugo, se proponía convertir a la literatura como vehículo, como arma de combate, y por el que "romanticismo vino a significar la reivindicación de todas las libertades políticas y civiles"⁴³; que a la postre, como hemos dicho en estas páginas, significa la reivindicación del compromiso político del escritor.

⁴² *Ibid.*, pág. 128.

⁴³ Iris M. Zavala, "Características generales del siglo XIX, (Burguesía y literatura), en *Historia de la literatura española, Vol. III:(ss. XIX y XX)*, dirigida por José M^a. Díez Borque, Madrid, Guadiana, 1974, págs. 20-21.

Las analogías de Villergas con Larra son evidentes, a la luz de los textos aquí citados. Otros muchos detalles que evidencian este hecho son, entre los más significativos: su admiración y pasión por Quevedo al que cita en numerosas ocasiones y del que transcribe varios textos en sus argumentaciones; y los elogios a Víctor Hugo, Dumas, Lamartine. Las recriminaciones o reproches que dirige a la literatura de su tiempo por la falta de originalidad de las obras, por la vaciedad y la gratuidad de las creaciones, vienen dictadas por el afán reformista que inspira la producción de Larra. Siguiendo la huella de éste, Villergas se nos revela como imbuido de un espíritu ilustrado que valora el romanticismo en términos políticos, por su carácter revolucionario de cambio, que en nombre de la libertad debía aspirar a la consecución del progreso y bienestar social. En definitiva, Villergas parece, o se nos muestra, como un enciclopedista o ilustrado. En su tenacidad por instruir al pueblo no piensa en una élite intelectual que lo domestique, sino que apela a poner en sus manos el instrumento que le permita por él mismo desarrollar mecanismos de supervivencia. Si acaso podemos pensar que los intelectuales se erigen, en un momento dado, como los adiestradores de la conciencia del pueblo, es por necesidades obvias: la ignorancia que durante tanto tiempo lo ha desviado de sus intereses. Todas las apreciaciones que hace el autor en su libro fundamentalmente evidencian este espíritu ilustrado, revolucionario, apto para discernir las vaguedades e inconsistencia del romanticismo en España, y la infructuosidad de su proceder ante y para la creación de una realidad nueva. Creemos, por otra parte, que, en la asimilación de este espíritu ilustrado, Villergas no ha bebido en las fuentes originarias, los franceses, sino en las de segunda mano, aquéllas que le han proporcionado sus compatriotas más inmediatos en el tiempo.

A la vista de las opiniones expresadas por Villergas en su libro *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, es innegable que su autor supo con el tiempo procurarse una "formación literaria". No obstante, en lo que respecta a

aspectos puramente artísticos y estéticos, el modo en que ese proceso de instrucción debió llevarse a cabo fue lento, y probablemente no concluido.

Las razones que nos impulsan a hablar en estos términos de deliberada parcialidad, en relación a su formación literaria, derivan de los criterios estéticos con que Villergas enjuicia las producciones de los escritores de su tiempo. Sus críticas negativas o positivas sobre éstos son bastante irregulares, en cuanto a las valoraciones de los elementos formales de las obras. El parámetro artístico desde el que los enjuicia es desigual, y cuando éste se aplica es, en muchos casos, exclusivamente referido al verso: el ripio debido a la rima, a la construcción, al vocablo, al pensamiento; al fin y al cabo ésta era su más genuina habilidad y debilidad: la versificación.

El reconocimiento y admiración que inspira la obra crítica de Villergas sólo deriva del arrojo y temeridad con que la ejerció. Su disposición a expresar sin cortapisas la verdad de la realidad que le circundaba es una cualidad no aprehendida, sino innata, que responde a su temperamento, a su personalidad despierta y vitalista. Su dedicación a la crítica satírica, en verso y en prosa, se desarrolla instintivamente, visceralmente. La atención a la verdad de los hechos le impide, como repetidas veces él mismo aduce, detenerse en los aspectos estéticos que la rodean. El dato observable y actual, el contenido o la idea, prevalecen sobre lo formal.

Su sensibilidad por el arte de algunos escritores es bastante parcial, tanto con aquéllos a los que elogia como con los que denigra, u omite deliberadamente, como ocurre con Espronceda. Hemos visto cómo entre las cualidades que ensalza de cada uno de ellos sobresalen las que se derivan del contenido de las obras. La elevación del pensamiento, la profundidad de las ideas, la verdad de la historia, prevalecen por encima de las bellezas artísticas. En sus estimaciones sobre los méritos

estrictamente literarios de los autores emula a Larra, así ocurre con las valoraciones positivas de Hartzenbusch o de García Gutiérrez. Entre los autores a los que Larra no les sobrevivió, sorprende la actitud con que los aborda, así sucede con Florentino Sanz, Ayguals, y Larrañaga, a quienes les dedica poquísimas páginas, que nada significativo aportan en relación a las obras que produjeron. Entre aquéllos que por diversos motivos rechaza o muestra repulsa, tan pronto se extiende en demasía en su crítica negativa, como los despacha rápido y mal. Entre los primeros están Zorrilla, Martínez de la Rosa y Rubí; y, entre los segundos, Mesonero Romanos y Ochoa. La excepción a esta norma se encuentra en su actitud ante Bretón, Campoamor y Avellaneda. Del primero ya hemos hecho las observaciones pertinentes, de los otros Villergas destaca la originalidad, inspiración y delicadeza de sus producciones; pero, cabría preguntarse si estas estimaciones positivas son originales de nuestro autor.

Todo ello es indicativo de que Villergas fue, a todas luces, un personaje apto para la crítica satírica. Su aplicación a este género de literatura nace de la singular personalidad del autor. Si acaso debemos buscar un mentor que estimula su formación literaria, de forma más directa e inmediata, éste es el magisterio de Larra. Fuera de él, Villergas invoca, como más remoto en el tiempo, a Quevedo. Los otros, a los que Villergas cita como musas inspiradoras de afinidades estéticas, son modelos que provienen del magisterio de Larra: Lamartine, Hugo, Dumas, Voltaire. Cuando hace alguna concesión a Moratín es por deferencia a Larra. La ausencia de citas a autores clásicos, o de comentarios relativos a sus obras son indicativos de la falta de instrucción literaria.

Conclusión

Llegar a una síntesis satisfactoria de tantas premisas esparcidas en estas páginas, significa, en último término, aceptar la viabilidad del método biográfico para el análisis de la obra de nuestro autor. Lo cual conlleva, a su vez, aplicarlo de una forma interactiva. Es decir, no es posible analizar ni valorar las producciones del autor sin indagar en su biografía, ni es probable que expliquemos su vida sino es en atención al modo, a la forma en que aquélla es expresada en las obras que escribió.

Desde esta perspectiva se resuelven muchas de las dificultades acerca de la debatida cuestión de su formación literaria. Villergas no pudo, por razones apuntadas en su biografía, disfrutar en sus años de niñez ni en los de su adolescencia de una educación literaria sólida, estable, como la de otros escritores contemporáneos a él. Cuando llegó el momento en el que, por propio esfuerzo, pudo procurarse una formación literaria, el obstáculo principal que se lo impidió se hallaba en su interior. Víctima de un temperamento singular se inclinó hacia la crítica. Motivado por causas de carácter y de circunstancias históricas y políticas concretas, ésta sólo podía desplegarse en realidades actuales. El ejercicio de la misma sólo podía ser parcial y tendenciosa. Parcial en cuanto que ésta era aplicada a constatar de la realidad los hechos. Y tendenciosa en cuanto que defiende una sola verdad de la misma: la que se adecua a los postulados de sus convicciones ideológicas. Su compromiso con la realidad le impidió ocuparse de él mismo, en aquello que tanto anhelaba: conseguir un nombre en la república de las letras, objetivo difícil de alcanzar dada la precaria instrucción con que contaba para ello.

Si la literatura fue un medio que algunos utilizaron para la obtención de cargos públicos, y si la política fue, a su vez, para otros un vehículo para procurarse fama como literatos, Villergas por ninguno de los dos caminos pudo convertir en realidad los sueños que en su interior seguramente anidaban. Fue un personaje marginal. De

él, lo más admirable reside, a nuestros ojos, en ese empeño, en esa obstinación en afirmar y llevar hasta las últimas consecuencias la verdad de su conciencia política. La elección sublime de un mentor literario como Larra, para conducir a buen fin sus propósitos, merece nuestro respeto sincero, y revalida o acredita su formación literaria, pese a las notorias menguas que aquí hemos apuntado.

2. LAS VÍCTIMAS DEL ATAQUE

Introducción

El estudio de la sátira personal de Villergas en la práctica entraña una evidente dificultad. De entrada no podemos desestimar el enfoque personalista con que la crítica de su tiempo le había juzgado, y por ello nos encontramos prevenidos a examinar los textos desde la perspectiva de su individualidad privada. Por otra parte, somos conscientes de que el análisis literario de su producción satírica, llevado a cabo con una metodología biográfica, ha degenerado en una descripción del carácter moral del autor y de las circunstancias históricas de que es testigo en el transcurso de su vida. El interés por investigar el ciclo vital de nuestro autor ha obstaculizado el estudio literario riguroso de su producción satírica; de manera que, las valoraciones artísticas, que se nos ofrecen sobre la mayor o menor habilidad con que Villergas cultiva el género, parecen derivarse o provenir más de la atención a su historial clínico que del análisis intrínseco de cada una de las composiciones satíricas.

En relación a las observaciones anotadas, cabe preguntarse:

¿Hasta qué punto está justificado el biógrafo cuando utiliza para sus fines los testimonios constituidos por las obras mismas?; ¿Hasta qué punto tienen aplicación e importan los resultados allegados por la biografía literaria para entender la obra misma?⁴⁴.

⁴⁴ Rene Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Versión española: José M^a. Gimeno. Madrid, Gredos, 1974, pág. 91.

En nuestro caso particular, pese a reconocer las limitaciones en que ha incurrido la aplicación del método biográfico en el análisis de la producción satírica de Villergas, hemos de aceptar que las propuestas apuntadas, sobre la viabilidad y operatividad del método biográfico, son las que nos han permitido abordar y resolver los problemas literarios que plantean las composiciones satíricas concretas, y afirmar la independencia de su nivel artístico dentro del género al que pertenecen.

La dificultad que entraña el análisis práctico de la sátira personal de Villergas no se deriva únicamente, en lo esencial, a nuestro entender, de las limitaciones de los métodos biográficos e históricos, sino de la capacidad de deslindar, dentro de ellos y en su operatividad, cuáles son las atribuciones pertinentes en la elaboración de la biografía literaria.

En lo que respecta al análisis literario, propiamente dicho, de la obra satírica de nuestro autor, no es probable que podamos, de antemano, prefigurar cuál es el modelo ideal a seguir; es decir, sin haber examinado, previamente, las características del universo satirizado. En atención a él podemos presentir qué atribuciones facultan la potencialidad y la conveniencia de utilizar los métodos extrínsecos o intrínsecos en el análisis literario; en este sentido, cabe decir que la relevancia o supeditación de un método al otro, la viabilidad de cada uno de ellos será dictaminada por el universo satírico de cada poema concreto.

2.0.1. De la sátira y de los satíricos

Los argumentos esbozados revelan los importantes problemas que envuelven a la crítica textual del género satírico, para el cuál no es fácil encontrar un método de análisis satisfactorio y de amplio consenso. La sátira es un género de literatura que se caracteriza por su oblicuidad, su extremo cinismo en reivindicar el

protagonismo de ser el género más realista de la tradición literaria induce a interpretar la voz del personaje que lanza el ataque como signo sincero y auténtico de la personalidad de su autor, como aduce Alvin P. Kernan:

Curiously enough, the authors of satires have encouraged this response to their works, for of all the major literary genres satire has traditionally made most pretense of being realistic⁴⁵.

El satírico enfatiza su propia dedicación a la verdad cuando afirma que describe el mundo tal como realmente es; él solo trata de los hechos y del lenguaje que usan los hombres, su materia es "quidquid agunt homines" (Juvenal, *Sátiras I*, 85-86). Sus obras están llenas de referencias a costumbres, lugares y nombres contemporáneos, y el énfasis de verismo es avalado por medio de un lenguaje directo y llano con que acomete la materia que describe. Esta proclamación de sinceridad es la que ha mediatizado el estudio de la sátira y ha interferido en la valoración insuficiente del género. Muchos estudios realizados acerca de la sátira, lejos de atender a las obras mismas, se han ocupado de un segundo objeto: la personalidad del autor o la escena social contemporánea a la que éste pertenece⁴⁶.

Encontrar un método idóneo de análisis que ofrezca una descripción suficiente y satisfactoria del género satírico no resulta fácil. La propuesta de aplicar un método de análisis extensivo y abarcador, en el que se integren todos los elementos que intervienen en la obra satírica, se fundamentará, pues, en reconocer para el género la independencia de un nivel artístico propio. Para este propósito, es inoslayable que cuando nos enfrentemos con una obra satírica recibamos "la

⁴⁵ Alvin P. Kernan, "A Theory of satire", en *Satire: Modern Essays in Criticism*, ed. Ronald Paulson, New Jersey, 1971, págs. 249-277, la cita en pág. 250.

⁴⁶ Alvin P. Kernan, art. cit., págs. 250-53.

impresión inconfundible de que su autor ha querido muy deliberadamente crear una obra de arte en la que el valor estético sea realizado", como observa Francisco Ayala en sus reflexiones acerca de la *intención estética*⁴⁷.

En tal sentido, la sátira no es ajena a los postulados o premisas con que se juzga la calidad estética de la obra literaria, cuyas formas han sido establecidas por la tradición retórica. Y, por tanto, su análisis literario debe encauzarse o seguir las mismas directrices con que han sido abordados otros géneros literarios. Porque, como señala Ayala:

La calidad artística dependerá, entonces, de que la estructura verbal creada, la configuración del lenguaje, sea adecuada para encerrar cabalmente el contenido proyectado, confiriéndole así una cierta autonomía frente a la contingencia histórica que, al extraerlo de la corriente del tiempo, lo preserva y lo salva⁴⁸.

La sátira, pues, como obra literaria, está constituida por una estructura verbal, que debe ser considerada y estudiada en su organización, en la dinámica y funcionalidad de sus elementos. "Pero esa estructura, por el simple hecho de ser verbal, es portadora de significados que, aunque autónomos desde el punto de vista técnico, se refieren mediatamente a la problemática existencial del hombre"⁴⁹. El autor de sátira *vis a vis* con su propia sociedad puede sentir interés, se llama la atención a sí mismo sobre los problemas del mundo y espera que su lector haga lo mismo.

⁴⁷ Francisco Ayala, *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza Tres, 1990, pág. 30.

⁴⁸ *Ibíd.*, ob., cit., pág. 32.

⁴⁹ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1982, pág. 100.

2.0.2. Los referentes objeto de sátira: perspectiva del método de análisis y del orden con que se aborda su estudio.

El largo excursus, con que hemos iniciado la redacción de este apartado, ha sido concebido como una propedéutica realista para abordar el estudio del tema que nos ocupa: "Las víctimas del ataque".

Estas víctimas se identifican como retratos de personas verdaderas, cuyo parecido con la realidad depende del grado de deformación caricaturesca⁵⁰ a que han sido sometidas en cada poema concreto. La identificación de estas personas exige situarlas en un espacio y tiempo igualmente verdaderos, lo cual nos conduce a precisar y documentar toda una serie de aspectos extraliterarios que precisan para su descripción del método biográfico e histórico, por obvias razones. Por otra parte, recordemos que los móviles circunstanciales que decidieron o inclinaron a Villergas para elegir como blanco de su sátira a ciertos individuos se explican, en su mayoría, por las vicisitudes en que transcurrió su existencia. La descripción de las coordenadas históricas, políticas, sociales y literarias concretas, a las que se suscriben las experiencias de su vida pública, es de decisiva importancia para el análisis de los textos.

Desde esta perspectiva, cabría esperar una sinopsis del contexto histórico en las esferas apuntadas, antes de acometer el estudio particular de cada una de las víctimas del ataque. Pero, por muy rápida y sucinta que quisiéramos hacer esta sinopsis, no haríamos sino repetir las mismas noticias y motivos que, al respecto, se encuentran en numerosos estudios de historia crítica literaria de las producciones

⁵⁰ Ilse Nolting Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños de Quevedo"*. Versión española de Ana Pérez de Linares. Madrid, Gredos, 1974, págs. 209, 246-47. La caricatura es uno de los medios artísticos fundamentales de la sátira, en las páginas citadas, Hauff describe los procedimientos lingüísticos de que se sirve Quevedo en el "retrato satírico" de personas.

del siglo pasado. Por consiguiente, nuestras referencias contextuales históricas y literarias vendrán requeridas por el texto o poema concreto que es objeto de análisis.

Llegados a este punto, sólo nos queda presentar el modo cómo abordamos el análisis de este apartado. En primer término damos cuenta de los referentes individuales que son objeto de sátira personal, describiendo las circunstancias y móviles concretos que provocan la invectiva dirigida a personas con un nombre identificativo real. Posteriormente abordamos el análisis de sátira de tipos, cuyos caracteres básicos se encuentran desarrollados en la literatura costumbrista de la época. Se da cabida aquí, también, a la sátira contra distintos organismos e instituciones literarias con las que Villergas mantiene posiciones encontradas, y a las que concurren los individuos que son víctimas de ataque. Es obvio que todo ello nos permitirá conocer de qué mecanismos se sirve Villergas en el retratismo de las figuras que son objeto de sátira personal, es decir en qué términos concibe el autor la caricatura, anticipándonos, de este modo, al análisis de los procedimientos lingüísticos que para tal fin utiliza, ya que de su descripción nos ocuparemos con detalle en la redacción del Lenguaje, último apartado del Capítulo IV: Versificación y Lenguaje.

2.1. Don Leandro Fernández de Moratín

Comenzamos el análisis de la sátira personal de Villergas justamente con un ilustre literato que no fue contemporáneo a Villergas. La elección no es arbitraria, sino que viene dictada o ha sido hecha de acuerdo con las premisas que guían nuestro método de trabajo.

Los textos representativos de la invectiva contra Moratín pertenecen la 1ª edición de sus *Poesías jocosas y satíricas*, 1842. En esta primera edición, Villergas dedica un excelente soneto a Moratín, "Autor de innumerables sátiras a Pedancio", y, además, breves alusiones satíricas contra su teatro, que apenas se extienden en unos pocos versos, y que aparecen dentro de composiciones de sátira costumbrista. La materia textual es tan reducida que casi podría parecer innecesario que le dediquemos nuestra atención. No obstante, puesto que hemos decidido incluirla como objeto de nuestro estudio, conviene que destaquemos las razones que nos han inducido a ello.

Los motivos que explican su inquina hacia Moratín, el origen de su encono se encuentra y deriva de su actitud literaria ante el neoclasicismo. Villergas parece no compartir el gusto por el clasicismo que, en aquellas fechas, trataba de imponerse a modo de un "renacimiento neoclásico", en palabras de A. Peers⁵¹, o de "reacción antirromántica", según Vicente Llorens⁵². Un vasto corolario de hechos concurren y se conjugaron en 1842-43 para la aparición de un "renacimiento, reacción o hasta revolución neoclásica", de la que varios críticos de periódicos, de aquellos años, se hacen eco y califican de inminente⁵³.

En la descripción de las causas que motivaron este fenómeno, Peers alude al "seudoclasicismo", "la moda literaria, ya en el cuarto menguante, que estuvo representada en España por unos cuantos autores llamados a vivir no pocos años

⁵¹ Allison Peers, II, ob., cit., pág. 78.

⁵² Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 535.

⁵³ Peers, II, ob., cit., pág. 81, en nota a pie de página, dice al respecto: "Aunque no entrañan gran importancia intrínseca, sus comentarios son sintomáticos de cierta tónica de aquellos años".

del XIX"⁵⁴. Gómez Hermosilla, Arriaza, Mármol, Pérez del Camino, Mor de Fuentes, Burgos, Lista, Gallardo, Gallego, entre otros, son citados como ejemplos ilustrativos. De esta circunstancia particular, Peers extrae las siguientes conclusiones:

Viviendo, pues, tantos paladines del seudoclasicismo y manteniendo algunos de ellos casi hasta su muerte su predominio personal sobre el mundo de las letras, fácilmente se comprenderá por qué dicha moda fue tan tenaz en sus principios y aún conservaba tanta influencia sobre el público. Bien podemos preguntarnos, por consiguiente, si después de 1837 no hicieron los seudoclásicos ningún intento de volver a ganar al público a sus normas distintivas, o si los antirrománticos jóvenes trataron de provocar una contrarreacción neoclásica⁵⁵.

En el análisis retrospectivo que Peers hace de esta "contrarreacción neoclásica", se hace referencia a la "aparición de nuevas tragedias clásicas u obras que se acercaban mucho a este género"; ejemplos representativos son: el *Rodrigo de Gil y Zárate* (representado en 1838, escrito en 1825), la *Sofronia* de Zorrilla (1843), el *Alfonso Munio* de la Avellaneda (1843).

En la comedia, Bretón y Vega -dice-, con sus comedias resueltamente clásicas, originales o traducidas, siguieron constituyendo una atracción durante la primera mitad de siglo. Por su parte, la popularidad de Moratín era tan grande, que no sólo publicó Rivas en 1840 una comedia de farsa escrita con arreglo a un plan estrictamente moratiniano (*Tanto vales cuanto tienes*), sino que seis años después la "Biblioteca de Autores Españoles", recién fundada, dedicaba su segundo volumen a Moratín, poniéndolo así nada menos que junto a Cervantes⁵⁶.

⁵⁴ Peers, II, ob., cit., pág. 78.

⁵⁵ Peers, II, ob., cit., pág. 79.

⁵⁶ Peers, II, ob., cit., págs. 80-81.

El éxito que supuso la vuelta del teatro moratiniano queda manifiesto en las ocho representaciones de que es objeto *El sí de las niñas* en 1840⁵⁷. Villergas que nunca se declaró abiertamente romántico ni clasicista, no obstante, deja entrever en sus breves alusiones a Moratín su rechazo del neoclasicismo. La escasez de composiciones satíricas en verso de que disponemos para probar su anticlasicismo, en los años en que se produce "la reacción neoclásica", son suficientes para ilustrar su compromiso con la realidad literaria más inmediata. El rechazo o desaprobación del clasicismo se concentra en su figura más emblemática, pero la crítica y la censura de una estética prevalece o se impone a la del individuo concreto:

Y aunque más y más ojeo
A Moratín y a Comella
No me ocurre un pensamiento
Para hacer una comedia⁵⁸.

Herrera está con esplín
A Churriguera escupiéndolo
Y Calderón sacudiendo
cachetes a Moratín⁵⁹.

⁵⁷ Allison Peers, II, ob., cit., pág. 204.

⁵⁸ Juan Martínez Villergas, "Mi torpeza": *Poesías jocosas y satíricas*, Madrid, 1842. Imp. Plazuela de San Miguel, págs. 96-104, los versos citados en pág. 101. En la edición de 1847, Madrid, Imp. de J. M. Ducazcal, no se observan cambios de ningún tipo. Anotamos la nueva paginación: 92-97, y 95 respectivamente.

⁵⁹ J. Martínez Villergas, "Mi casa", *Poesías jocosas y satíricas*, Madrid, 1842 ob., cit., págs. 143-153, los versos citados en pág. 150. En la edición de 1847, no se observan cambios de ningún tipo. Anotamos la nueva paginación: 129-136, y 134, respectivamente.

A Don Leandro Fernández Moratín
Autor de innumerables sátiras contra Pedancio.

¡Que de pedantes tu atención se ocupe!
Oye, escucha de ti lo que se infiere,
Diga el mundo después lo que dijere
De si supe juzgarte o si no supe.

No me parece bien que el hueso chupe
Quien malezas del tuétano refiere
Quien mal quiere a su imagen mal se quiere,
Su rostro moja quien al cielo escupe.

Mostraste conocer a los pedantes;
Bien puedes ¡veterano en el servicio...!
Pero ¿a qué tus clamores incesantes?.

Mas ya a Pedancio sé por qué impropicio
Versos en prosa enristras fulminantes,
Pues...¿quién es tu enemigo? el de tu oficio⁶⁰.

De los primeros versos podemos destacar la ironía con que expresa su rechazo del teatro de Moratín al compararlo con el de Comella⁶¹; bastante injurioso nos parece, a nosotros, el equipararlos en los términos que hace Villergas: la falta de pensamiento o de inspiración. La vindicación del teatro del Siglo de Oro es evidente en esa minúscula referencia a Calderón corrigiendo a Moratín. El soneto, en nuestro

⁶⁰ J. Martínez Villergas, *Poesías jocosas y satíricas*, Madrid, 1842, ob., cit, pág. 243. En la segunda edición, ob., cit., no se han observado cambios de ningún tipo, pág. 210.

⁶¹ Luciano Francisco Comella, Vich, Barcelona, 1751- Madrid, 1812. Prolífico y popular dramaturgo que cultivó, de forma efectista y melodramática, la práctica totalidad del los géneros teatrales de la época. A pesar de las críticas de Leandro Fernández de Moratín, su obra no es insensible a la temática y las formas propias de la Ilustración y del Neoclasicismo. Compuso también diversos sainetes.

juicio, aparte de ser una diatriba contra *La derrota de los pedantes*, corrobora la opinión que acerca del dramaturgo tenía formada nuestro poeta, en relación a la expresión artística de aquél.

Esta escasez de sátira en verso contra Moratín es difícil de explicar. ¿Le importaba, realmente, el personaje? o ¿poco sabía de él para no arremeterle con más frecuencia?. Otra posibilidad, más sutil, es que Villergas con su silencio mostrara su indiferencia hacia el afamado dramaturgo y tratara con el mutismo de exhibir su rechazo y desaprobación hacia el neoclasicismo.

Si bien los textos poéticos citados aportan poca materia para explicar los motivos de esa escasa sátira personal contra Moratín, y de lo que en su momento vino a representar la vindicación de su figura y de su dramaturgia, no por ello podemos renunciar a esa postura anticlasicista desde la que se sitúa Villergas, y que motiva, en definitiva, la ejecución de estas sátiras. En este sentido los argumentos concretos que evidencian este hecho hay que buscarlos en otras obras, y no precisamente escritas en verso, sino en prosa.

Para ser fieles y rigurosos con el año en que estos versos fueron publicados, primero acudimos a la primera colaboración de Villergas en un periódico literario, *La Nube*, 1842; más adelante habremos de referirnos a su libro de crítica literaria, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854, y al que ya nos hemos referido ampliamente, en el apartado dedicado a describir el proceso de su formación literaria.

Su colaboración en *La Nube*⁶², Madrid, 1842, en el mismo año en que publica sus *Poesías*⁶³, es indicativa de esta postura anticlasicista, por las declaraciones que sus redactores dirigían a los adeptos del clasicismo, y contra la figura más representativa y emblemática de su dramaturgia: Moratín. Las pruebas de esta postura anticlasicista se manifiesta en abundantes chistes, cargados de ironía, en torno a cualquier motivo de la realidad literaria. Por ejemplo, en el apartado *Nublado* del N° 4º, 1 de septiembre de 1842, leemos:

Se asegura la aparición en el otro mundo de un periódico literario símbolo del más refinado clasicismo. No tenemos prospecto ni cosa que lo valga; pero podemos asegurar que la redacción se establecerá en el limbo; los redactores serán: **Moratín, Iriarte y Hermosilla**, y el periódico se titulará la **Nieve** u otra cosa más fría que venga a mano⁶⁴.

En la sección *Epigramas*, del mismo número, la composición de Francisco Luis de Retes no deja lugar a dudas sobre la postura anticlasicista del periódico:

Tiene el poder singular
El *café* de hacer velar,
y aun de quitar el *esplín*,

⁶² Periódico literario que se publicaba cada cinco días, después semanalmente. Comenzó el 15 de agosto de 1842 y cerró el 30 de octubre del mismo año.

⁶³ El anuncio de que la 1ª edición de sus *Poesías* está a la venta, aparece en la última página, 34, del N° 3, 25 de septiembre de 1842. Lo que hace suponer que para cuando nuestro autor entra como colaborador de *La Nube* ya tenía escrito el libro *Poesías jocosas y satíricas*.

⁶⁴ En págs. 30-31. Sin firmar. El subrayado pertenece al periódico. En la página 31 se anuncia: "*D. Juan Martínez Villergas* ha tomado definitivamente el cargo de redactor de *La Nube*".

pero a mí me hace roncar
el CAFÉ de MORATÍN⁶⁵.

En el N° 6, 10 de septiembre de 1842, *La Nube* cambia su subtítulo de *Periódico literario* por el de *Huracán literario*, los motivos vienen explicados en el apartado *Nublado*: "Ministerio de MUERAN LOS CLÁSICOS", con estas palabras:

Habiendo acudido varios entusiastas del Nublado a esta Redacción a manifestar su sentimiento por la flojedad de los últimos números y la necesidad de que en lo sucesivo el Nublado sea lo más *atroz* posible por haberse ensoberbecido algunos clásicos, resolvemos: repetir de nuevo el grito de ¡mueran los clásicos! sin cuyo exterminio nunca levantaremos cabeza y para darles mayor sopapo abolimos la rutina de "Periódico" y en su lugar ponemos "Huracán".

En el N° 8, 20 de septiembre, otra vez en el **Nublado** advertimos motivos decisivos y concluyentes de la postura anticlasicista:

Los clasicos comparan a Moratín con Lope de Vega y Calderón. ¡Qué insulto!. Moratín es autor de cinco comedias; dos en prosa muy pesada y tres en pésimo romance. No tiene interés ni situaciones, ni cosa regular en ninguna de ellas. Lope de Vega hacía una comedia con excelentes versos en 24 horas. Cinco días de Lope de Vega valen mucho más que toda la vida de Moratín, y cuidado que cuando Moratín cerró el ojo ya podía despedir al ayo.

Del último número, 13, 30 de octubre de 1842, reescribimos parcialmente el minúsculo artículo de la sección **Noticias: Prosa y verso**, en el que se arremete contra un artículo sobre *notabilidades literarias* publicado por *El Boletín del Comercio*:

⁶⁵ Pág. 20. El subrayado pertenece al periódico.

Si Celenio levantara la cabeza y viera el plantel de mentecatos que se llaman jóvenes laboriosos y le adulan, y en particular si conociera al *mocito* que redacta estos artículos tan luciditos, de seguro *Inarco Celenio* se volvería a hundir en las catacumbas con *El sí de las niñas*, y se convencería de que fue un pobre tonto...⁶⁶.

A este artículo sigue una letrilla a Inarco Celenio. No aparece firma del autor como sucede en los **Nublados** citados anteriormente. Es probable que la escribiera Villergas, pero no la hemos visto reproducida en ninguna otra parte con su firma.

Varios artículos, que versan sobre el mismo tema, aparecen sin firma, y constituyen una afirmación de las inclinaciones estéticas de sus colaboradores. El contenido de la mayoría de aquéllos se ciñen al comentario de la literatura dramática, como dice uno de los redactores: "por la sencillísima razón de que no se conoce más en nuestros días. La novela, si existe, existe vergonzosamente traducida; y en cuanto a la original no se pasó de los ensayos"⁶⁷.

La naturaleza de todos los escritos apuntan a la defensa del teatro del Siglo de Oro, y al rechazo de la producción dramática del momento. Ninguna escuela, clasicista, ni romántica parece satisfacer los gustos estéticos de los colaboradores del periódico. Los autores salen terriblemente zaheridos de las acometidas en crítica teatral; y los teatros del Príncipe y de la Cruz como culpables de ofrecer su escena para la representación denigrante de lamentables producciones. La única valoración positiva se sitúa años atrás, cuando aparecen "como una novedad no esperada aquéllos dramas, a veces servil imitación de los franceses, en el teatro", "y efectivamente novedad después de las intolerables comedias de Moratín". Pero la

⁶⁶ El artículo en págs. 103-4; la cita en pág.104. Los subrayados pertenecen al periódico.

⁶⁷ La cita en el N° 3, 26 de agosto de 1842, pág. 18. El artículo: **De los modernos**, ocupa las págs. 17-18, y constituye un análisis de la dramaturgia en aquel año, de la que se destaca la imposibilidad de fijar una escuela de literatura que dominase el espíritu de toda ella.

ilusión se pierde pronto, al aparecer el "drama romántico, espantoso, y aplaudirse con delirio la *Lucrecia*, desvaneciéndose en seguida el primer reflejo lanzado anteriormente de este género"⁶⁸.

La vindicación del teatro del Siglo de Oro y la postura anticlasicista que nosotros observamos en *La Nube*, y de la cual hacemos partícipe a Villergas, por las composiciones que le dedica a Moratín, hallan su corroboración en el análisis de la dramaturgia de Bretón que nuestro poeta escribe en *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854:

Por mucho que nuestro patriotismo se resienta, debemos confesar que la comedia parecía haberse ausentado de España desde que desaparecieron los Lopes, Tirso, Alarcones y otros no menos célebres poetas, en cuyas obras tanto se han inspirado muchas notabilidades extranjeras [...].

Muy decaída debía estar, en efecto, la comedia, cuando un Moratín logró una popularidad inmensa en su tiempo con sólo cinco producciones originales que apenas hubieran llamado un momento la atención en otra época más bonancible para nuestra amena literatura. Todo el mundo sabe que Moratín era un hombre de mucho estudio, mucho tacto, y no desprovisto de talento; pero que en cambio carecía de genio, era frío y pesado en sus diálogos, jamás pudo dar movimiento a sus cuadros, y confundió lastimosamente el carácter con la caricatura⁶⁹.

Con toda seguridad, podemos decir aquí, que Villergas en 1842, cuando es redactor de *La Nube* y publica sus *Poesías jocosas y satíricas*, adopta una postura combativa contra la "reacción neoclásica" de que habla Peers. Aun cuando hemos

⁶⁸ La cita proviene del artículo **De los modernos**, ob., cit., pág. 18.

⁶⁹ Juan Martínez Villergas, ob., cit., pág. 16. Las argumentaciones de Villergas se encaminan a desprestigiar aspectos concretos de las obras de Moratín; ironiza sobre la ridícula pretensión del vulgo de suponer al dramaturgo como el Molière de los españoles, y se burla de la falsa afectación de patriotismo entre aquellos que no aprueban este apelativo.

dicho que él nunca se declaró romántico ni clásico, sus opiniones acerca de uno y otro movimiento le hacen sospechoso, le delatan de romántico, más de lo que él, inconscientemente, pudiera prever.

En relación a este punto, hay que recordar su admiración por Larra, en lo que afecta a las manifestaciones del modelo ideal de crítica literaria. Y tampoco deben ignorarse las abundantes ocasiones en que elogia o alaba las producciones de los primeros románticos franceses, así como las producciones nacionales que siguen las líneas del drama dictadas por aquéllos. Así, cuando desea vituperar o ridiculizar las producciones románticas nacionales o extranjeras lo hace siempre en referencia a un ideal de romanticismo primigenio, cuyos principios básicos y fundamentales hay que preservar y acomodar para la consecución del bienestar social de una vida nueva, de acuerdo con la modernidad de la época en que se vive.

No obstante, hay que decir que en las sátiras en verso no hay una transparencia nítida de todo lo que hemos dicho. Su burla y jactancia es cínica y oblicua. En la mayoría de los textos romanticismo y clasicismo aparecen en la misma proporción ridiculizados, sólo un análisis profundo y en consideración a las opiniones expresadas en otras obras podemos aventurar las formulaciones suscritas. Por otra parte la sátira de personas ofrece los mínimos detalles para averiguar los fundamentos de su afinidad estética. Difícil de determinar por cuanto hemos dicho acerca de su formación literaria, pero también por el mismo contexto literario en el que se desarrolla su producción satírica, y al que en el momento oportuno nos remitimos.

2.2. *Ventura de la Vega*⁷⁰

Ventura de la Vega es, junto con Bretón y Gil y Zárata, uno de los autores más perseguido por Villergas. Ventura de la Vega se convierte en tema obsesivo de su sátira personal. El ataque incisivo en los motivos que le impelen a ridiculizarlo es una constante en todas las composiciones en que se ocupa de aquél. Ni tan siquiera en 1854, en el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*⁷¹ Villergas le hace una mínima concesión, sino que manifiesta explícitamente su deseo de no retractarse de los excesos cometidos contra éste en su primer libro de *Poesías*, 1842. El único "mérito" que le reconoce en su libro de crítica literaria es el acierto con que hace arreglos y traducciones de obras del teatro francés. Concesión por otra parte muy sospechosa de interpretar literalmente, por cuanto este "mérito" es el principal motivo de su ataque contra el autor.

El comienzo de esta enemistad e inquina contra Ventura parece situarse o datar de 1842, cuando publica sus *Poesías*. Año en que Villergas es además redactor de *La Nube* y desde el cual Villergas continuamente le dedica aviesos epigramas donde se burla de su profusa actividad como traductor

⁷⁰ Ventura de la Vega (1807-1865), como otros tantos escritores de su tiempo desempeñó diversos cargos públicos. Su labor de traductor fue decisiva en su formación, firmando más de ochenta versiones. Scribe fue el autor más traducido y fueron muy elogiadas sus versiones de Duval, Delavigne o Víctor Hugo. Aunque su entrada en la vida literaria se produce en pleno auge del romanticismo, mantuvo cierta distancia de sus presupuestos y apenas su *Don Fernando de Antequera* (1844) encaja dentro del drama histórico de moda. En la formación de su gusto teatral es decisivo la lectura y estudio de Moratín, de ahí que su estética dramática se acomode con el *justo medio* y la *alta comedia*. Las obras por la que es recordado se vinculan en definitiva a estas estéticas: *El hombre de mundo* (1845) y *La muerte de César* (1869).

⁷¹ Ob., cit., págs. 171-174.

Vega académico es.
Si tales servicios premia,
pronto dará la Academia
el diccionario en francés⁷².

La burla se concentra en este motivo esencialmente, y da pie a que Villergas ironice sobre los méritos literarios de este autor, por ello, en el N° 4, 1 de septiembre de 1842, le dedica el siguiente epigrama:

Distínguense los autores
Por su ingenio esclarecido,
O por ser de los peores;
Vega no es de los mejores.
¿Por qué será distinguido?⁷³.

La prensa de la época tenía la costumbre de dirigirse a Vega como el "distinguido literato", Villergas que no reconoce mérito alguno al escritor que avale tal apelativo decide desde la redacción de *La Nube* apodarlo con el de "distinguido mentecato". Así lo anuncia en el **Nublado** del N° 8, 20 de septiembre de 1842:

DECRETO DE CHAPARRÓN

Ministerio de ¡mueran los clásicos!

⁷² J. Martínez Villergas, en *La Nube*, N° 3, 20 de agosto de 1842, pág. 20; y en *Los siete mil pecados capitales*, Madrid, 1846, pág. 70, en esta edición el epígrafe que encabeza el epigrama dice: **A un sujeto a quien hicieron socio de la Academia de la lengua castellana sin más méritos que el haber dado a luz algunas traducciones.**

⁷³ Pág. 32. Este epigrama no figura en ninguno de sus libros de *Poesías*.

Habiendo visto los redactores de la **Nube** que el *distinguido literato* persiste en calificarse de tal, haciendo alarde de ello en letra cursiva, resolvemos llamarle desde hoy en la misma forma *distinguido mentecato*⁷⁴.

Los motivos de esta malquerencia son probablemente los juicios personales de Villergas contra el traductor por "antonomasia", al que acusaba de plagio y de atribuirse éxitos ajenos. Villergas no debía soportar la falta de originalidad, la escasez de obras nacionales en nuestros teatros, en aquellos años; frente a esta situación y hacia el traductor mentecato dirige sus pullas. La ironía y burla con que se dirige a Ventura para recriminar un defecto que era común a muchos escritores de la época se advierte en *La Nube*, N° 5, 5 de septiembre de 1842:

Noticias mercantiles

Para los señores Vega, Isidoro Gil y cómplices se vende una colección de dramas buenos en francés, que están por echar a perder, y admisibles todos en el Príncipe; hay algunos sin portada que pueden llamarse originales⁷⁵.

El apodo de "distinguido mentecato", aparece en las *Poesías jocosas y satíricas*, tanto en la ed. de 1842, como en la de 1847:

Al traductor mentecato,
Al incansable, al travieso
Distinguido literato
Juzgan escritor de peso.

Y yo llevo a presumir
Que su peso es colosal,

⁷⁴ En pág. 62. Los subrayados pertenecen al periódico.

⁷⁵ La cita en pág. 40.

Pues él basta para hundir
El teatro nacional⁷⁶.

Sin embargo, algunas anécdotas reales parecen explicar su odio contra Ventura de la Vega en 1842. En aquel año, según Narciso Alonso Cortés, "la Academia Española comisionó a D. Ventura de la Vega, que acababa de ingresar en la corporación, para que escribiese una sátira contra cierto diccionario titulado *El Panléxico*, largamente discutido en las columnas de la *Gaceta*, y que tenía en publicación D. Juan López Peñalver"⁷⁷. La sátira de D. V. de la Vega se titulaba: *EL HAMBRE, MUSA X, A D. J. LÓPEZ PEÑALVER*⁷⁸. En contestación a D. Ventura, por la sátira de éste contra el autor del polémico diccionario, Villergas escribió en tercetos: "**La Ingratitud. Musa X. A Ventura de la Vega y comparsa. Sátira o como se le quiera llamar**"⁷⁹, donde salió en defensa de Peñalver y de los redactores de *La Nube* que se sintieron agredidos en aquella.

⁷⁶ Edición de 1842, pág. 242; ed. de 1847, pág. 209.

⁷⁷ Narciso Alonso Cortés, ob., cit., págs. 28-29. D. Juan López Peñalver, "periodista antiguo y de crédito cuya hoja de servicios -dice V. Barrantes- empezaba en 1820 en el viejo *Mercurio de España*". Cf. en V. Barrantes, "Las obras de Villergas", *Revista de España. La España Moderna*, Año VI, LXVII, Madrid, 1894, págs. 14-15. Ver N. A., Cortés, ob., cit., págs. 28-29; y, J. Ortega Rubio, *Vallisoletanos ilustres*, ob., cit., pág. 64.

⁷⁸ Madrid, Imp. de S. Mellado, 1842.

⁷⁹ LA INGRATITUD. MUSA X ..., *La Nube*, nº 10, 7 de octubre, págs. 76-78. Esta composición, en su formato original, la incluimos en la antología de textos, que ha sido elaborada como facsímil para este estudio. Según Vicente Barrantes, en "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 14 : "Con exactitud casi absoluta puede fijarse a esta publicación la fecha de febrero o marzo de 1842, pues se alude en ella a la elección de Vega para académico, que en efecto se verificó en 27 de enero de aquel año". Y señala la extrañeza de encontrar ejemplares publicados de la misma en los siguientes términos: "Rarísima hoja en folio, que salió de la imprenta de D. Ignacio Boix, sin fecha

La composición de Villergas es, a todas luces, una invectiva dirigida a Vega desde sus inicios en el teatro hasta la consolidación de su prestigio de dramaturgo afamado. La sátira fue publicada en *La Nube*, N° 10, 7 de octubre de 1842, y no fue incluida posteriormente en ninguno de sus libros de poesías. Es decir, ni en la primera edición de su libro de *Poesías* en 1842, ni en ninguna de las posteriores, 1847, 1857, y 1885⁸⁰, ni tampoco en *Los siete mil pecados capitales*, 1846.

LA INGRATITUD: MUSA X A DON VENTURA DE LA VEGA Y COMPARSA

"Sátira, o como se le quiera llamar",

Érase una infelice criatura
y, por no ser pesado como el plomo,
era un desventurado don Ventura.

Muy flaco de memoria y mas de lomo;
de genio indócil y semblante esquivo,
de gran nariz y de talento romo:

De rostro enjuto, sepultado vivo
entre enroscadas y ásperas vedijas,
que mas que de hombre son barbas de chivo.

y con el título [...] y la nota siguiente: "*Siendo el objeto del editor de esta sátira el que se generalice y la puedan leer todos en contraposición al subido precio de la otra Musa X, permite a cualquiera su reimpresión y su venta aunque sea por los ciegos*". Barrantes describe por último como ha conseguido un ejemplar de esta sátira: "Posee y me ha facilitado un ejemplar de este papel, que Villergas no reimprimió en ninguna de sus publicaciones posteriores, D. Cándido Bretón, inteligente empleado de la Biblioteca Nacional".

⁸⁰ 1847, Madrid, 2ª ed. corregida y aumentada, en la que figura "Cuadro de Pandilla". Imp. de J. M. Ducazcal; 1857, La Habana, 3ª ed. Nueva edición corregida por su autor. Imp. de D. Manuel Soler y Gelada; 1885, 4ª ed. ; *Poesías escogidas* de J. M. Villergas, ed. costeadada por el Casino Español de La Habana en honor del insigne poeta y patricio.- Habana. Imp. Militar de Soler, Alvarez y Compañía.

Barbas que por lo toscas y prolijas
aun mas que de su rostro de madama
de su inmensa nariz parecen hijas.

Érase un Vega, pues que así se llama,
que cruzaba las calles harto...de hambre
sin pan y sin ochavos y sin fama.

Sin cubrirse de lana ni de estambre
toda su vida acrecentó de vagos
y pobres pordioseros el enjambre:

Y eran tales de su hambre los amagos
que no faltó quien dijo: este ha nacido
para cantar del HAMBRE los estragos.

Ganar ansiaba el pan apetecido;
¡ganar el pan! ¡quimérica esperanza!
él ganarse debió que era un perdido.

Pero solo pensando en la pitanza,
buscaba y rebuscaba sin orgullo
aquí y allí donde llenar la panza,

Devorándolo todo sin murmullo
pan mojado ó pan seco, porque el caso
era llenar el cóncavo bandullo.

No faltaba un buen alma a cada paso
que un día le librara de gazuza
y por la noche de dormir al raso.

Viendo un DON JUAN que el mozo se le cruza,
-¿ qué quieres ? preguntó.- Soy un coplero!
dijo con hambre, que el ingenio aguza,

Con blanda voz y con aspecto fiero,
y añadió por matar la sed de dientes.
¡PAN, SEÑOR PEÑALVER...PAN, que me muero!

Apiadado don Juan:- Muy pobres gentes
he visto, pero nadie como estotro,
exclamó; y con palabras complacientes

Llevó á su casa el indomable potro,
y estuvo su miseria socorriendo
un día y otro y otro y otro y otro.

Así un mes y otro mes fueron corriendo
y huyó con ellos el terrible daño;
pues el hambre fatal satisfaciendo,
(Siempre se entiende, con el pan extraño)
á fuerza de trabajo don Ventura
pudo sacar la tripa de mal año.

Ya de la cumbre divisó la altura
y quiso por llegar antes conantes
la Academia invadir con travesura.

Supo que era una turba de intrigantes
donde los ecos de extranjero campo
borraban la memoria de Cervantes.

- Y dijo Vega: pues allá me zampo;
tontos voy á dejarlos por seis meses
viendo esta relación que les estampo.

Falto un tiempo de gloria y de intereses
de hambre, de hambre canina pereciendo
traduje, por comer, a los franceses.

Fui varias poesías imprimiendo
con el descaro de llamarlas mías
el mandamiento sétimo infringiendo.

Allá en felices y gloriosos días
cuando Fernando con valiente maña
luto esparció donde encontró alegrías:

Mi lira de entre densa telaraña
saqué para entonar de gozo henchido
"Pueblos yo canto al bienhechor de España"

Canté luego a Cristina, prevenido
a aprovechar cualquier escaramuza,
y lograr lo que siempre he pretendido:

Sacar vino si puedo de una alcuza;
y por cazar empleos o regalos
cantaré si es preciso al Moro Muza.

Tales principios tachareis de malos;
mas yo que he sido siempre un gaitero
¿cómo no he de jugar a muchos palos?

En tratando, señores, de dinero
soy un águila yo, soy una avispa,
así como en beber al tabernero

Aquel sorbete que los nervios crispa:
no lo toméis a mal, que de este modo
me pude acreditar de hombre de chispa.

El uso lo autoriza, y sobre todo
no me parece cosa incompatible
ser a un tiempo académico y beodo.

- Esto oyó la Academia, y muy sensible
a tal depravación, lego o no lego
todo moscón refunfuñó irascible.

Clamar pensaban todos ¡niego ¡niego!
mas quedaron pasmados a un berrido
de un GALLEGÓN, de que hablaremos luego.

-¡Idiotas! exclamó, se ha concluido:
este mozo de ciencia es todo un pozo,
y le dieron al fin por admitido.

-¡Académico ya! ¡Jesús que gozo!
dijo alegre Ventura, y a tal punto
el orgullo creció del pobre mozo:

Que ignorando las gentes el asunto
y viendo que faltaba a mesa puesta
le rezaron creyéndole difunto.

Años sin fin ¡calamidad funesta!
lloróle muerto el "español Parnaso";
mas ya cansado de tan larga siesta

-¿Quién, dijo, de mi numen el retraso
con invectivas de impotencia acusa?
yo probaré que sirvo para el paso.

Y con una osadía que no se usa
despertó del letargo enriqueciendo
"la Castalia mansión con otra Musa"

Recordarás, lector, con que estupendo
misterio se anunció: mas no confrontes
el golpazo que dio con el estruendo.

Cundió el eco en lejanos horizontes
y fue inaudito el general asombro
al encontrarse el parto de los montes:
¡EL HAMBRE, MUSA DIEZ! helado escombro
cubra al que así la llame; yo más cuerdo,
¡INGRATITUD, INGRATITUD! la nombro.

El hilo aquí de mi discurso pierdo,
luego diré al señor de las bravatas,
cosas que en este instante no recuerdo.

Paso al GALLEGO, sin andar a gatas
que bien puedo pasar sobre unos zancos,
el arco atroz de sus inmensas patas.

El hombre puente que dos mil atrancos
y barrancos saltó como garduñas:
grande por frente y grande por los flancos.

Soberbio animalote de veinte uñas;
tan grande que diez horas de camino
tiene desde el testuz a las pezuñas.

El hombre catedral, grande sin tino,
que si respira fuerte, no lo niego,
hará volar el aspa de un molino.

A ser sabio cual grande, desde luego
no Salomón que Salomón es poco
sería un Ante-Cristo el tal Gallego.

No le quiero yo mal (ni bien tampoco)
mas quiero oír y de su mismo labio
qué es del saber que admira tanto loco.

Ni concibo en mi siglo tal agravio
que diga del autor de cuatro coplas
¡ruda posteridad, allá va un sabio!!!

Ya te veo, Nicasio, que resoplas
y dices con perversas intenciones:
-¡quien, infame, te echara las manoplas!

¿No me has visto comer melocotones?
¿no sabes que mi diente no se atraca
sin entrar cada día en seis figones:

Que consumo en guisado media vaca,
pruebo a la vizcaína, el bacalao,
y devoro sardinas con casaca?

Si esta capacidad desde Bilbao
hasta el Betis ninguno me disputa
¿por qué tú me la niegas, "arrastra"?

-No, no, Nicasio, sin temor disfruta
de comilón la fama, el muy jumento
es del HAMBRE el cantor, que no se inmuta

Para llamar a Peñalver hambriento
aquel D. Juan a quien el dientes clavas
el que a Ventura prodigó el sustento.

Y en contra el ruin de lo que tu esperabas
¿te olvida a ti que en esto eres el amo,
que eres el verdadero tragaldabas?

Por eso yo ligero como un gamo
la MUSA DIEZ que por mi cuenta tomo
¡INGRATITUD, INGRATITUD ! la llamo.

Vea vd. otra vez por donde asomo,
vea vd. prosiguiendo mi relato
por donde sin saber cuándo ni cómo,

Vamos a entretenernos otro rato
con ese saltimbanqui botarate
que llaman "distinguido literato".

¡Literato! soberbio disparate
Cuando tú, Vega, lo oyes sin zozobras,
¿cómo no hay un veneno que te mate?

¿Tú, literato, Vega, tú que sobras
mas que ninguno, lo oyes con paciencia?
¿Dónde ocultas la lista de tus obras

Para acallar la ruin maledicencia
que viendo que te llaman "distinguido",
tiene avidez por "distinguir" tu ciencia?

Di, ¿dónde está tu ciencia? Te lo pido
para correr la voz por todo el mundo.
¿Qué has escrito, qué has hecho, qué has leído?

A no ser traducir, yo me confundo
que en todo lo demás, según se dice,
serás potente, pero no fecundo.

No quiero que tu musa economice
sátiras contra mi, ten entereza
cuando otra vez la inspiración te atice.

Pero no hables del hambre, que es simpleza,
y he de crujirte por diversos modos
si osas mofarte mas de la pobreza.

Plaga es al fin que la respetan todos
y la ha de respetar por mas razones
quien rodó por las piedras y los lodos.

El que en tantas y tantas ocasiones
necesitó lamer ajenos platos
y mendigó camisa y pantalones.

El que tuvo percances tan ingratos,
que roto usó su traje mas de moda
y en muladares rebuscó zapatos.

Quien, según sabe bien la corte toda,
un reló de metal, que no es muy fino,
vendió por ser padrino en cierta boda.

¡Desechar el reló, por ser padrino!
pobre reló! ¿quién sabe donde iría?
Es verdad, que a saber de donde vino.

Pobre soy yo también, no es culpa mía,
y si una vez festiva y otra seria
mi pluma te zahiere cada día:

No es alegrarme, no, de tu lacería;
es decirte que yerras el camino,
que no escarnezcas, necio, la miseria;

Pues como dijo el otro: "es desatino
el que tiene de vidrio su tejado
estar apedreando al del vecino".

Aunque voy a dejarte descansado,
muchos tomos pudiera consagrarte
con las noticias que de ti me han dado.

Cierto es, Vega, que debes solazarte
de que haya, como yo, quien se entretenga
en pintar a Luzbel con retratarle.

¡Cómo ha de ser! perdóname la arenga:
juzgo también que en estas esquiveces
la MUSA INGRATITUD su parte tenga.

Se ha dicho por la corte muchas veces
donde tildado estás de poco seso
que cuando tú censuras, favoreces.

Tú me has hincado el diente con exceso,
y aun te trato de zángano y mal hombre,
"ingrato, ingrato "soy, te lo confieso.

Pero no es por ti solo, y no te asombre,
por divertir, cometo esta diablura,
al pueblo que apestado de tu nombre,

Quiere trocar en risa la tristura;
y basta ver para reír sin tino
tu física y moral caricatura.

Yo al pan le llamo pan y al vino vino;
por eso te apellido mentecato,
y es tal mi presunción, que hasta imagino

Que en punzarte no peco de insensato;
pues si bien es andarse por los cerros
hablar del "distinguido literato",
tengo un día de holganza... y le echo a perros".

La publicación de la sátira de Ventura de la Vega contra Peñalver dio motivo a los redactores de *La Nube* para escribir, en aquellas fechas, numerosos chistes contra el "distinguido mentecato", la mayoría breves líneas en prosa, que aunque no llevan firma podrían atribuirse al propio Villergas. En la sección **Nublado** del N° 9, 30 de septiembre:

El distinguido literato ha escrito sobre el hambre. Bien podía haber dicho algo de D. Juan Nicasio Gallego que va a ver la exposición de pinturas comiendo melocotones. Y que se los comía con cáscara y todo.

El *mentecato* convertido en *sátiro*: Oda que constará de treinta versos. Se vende a cuatro reales por el hambre, y porque es de lujo la edición⁸¹.

En el N° 10, 7 de octubre, donde aparece publicada la sátira de Villergas *La Ingratitud, Musa X*, en el apartado **Noticias** leemos:

La sátira de Vega parecería menos mal sino se hubiera hecho con tantas pretensiones. Vega tiene pretensiones de original, Vega tiene pretensiones de rico, Vega tiene pretensiones de poeta, Vega tiene pretensiones de satírico, Y por fin Vega tiene pretensiones de gracioso. Para Vega se nos ocurre con este motivo un

EPIGRAMA.

Quieres jocosos escribir
Ventura y es loco empeño.
Hombre, debes desistir,
que más que escritor risueño
serás el hazme reír.

Lo único que vemos en la sátira es la idea de que el autor de ella es original, hasta cuando traduce dice hablando de su décima musa.

Ella de traducciones nunca pasa, que llamar es forzoso traducciones lo que huele a francés aunque hecho en casa.

No puede darse desvergüenza mayor: solo falta que este señor se quiera apropiarse todas las obras que ha traducido. Por fuerza no se confiesan estos hombres⁸².

⁸¹ En págs. 70-71, los subrayados pertenecen al periódico.

⁸² En pág. 80, los subrayados pertenecen al periódico. Al final de estas líneas, dice: "Desde este día deja de pertenecer a la redacción de la **Nube** Don Juan Martínez Villergas por no

2.3. Antonio Gil y Zárate⁸³

Con sorprendente cinismo Villergas en el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854, declara la inquina que siente contra Gil y Zárate:

Hace ya muchos años que D. Antonio Gil y Zárate ha sido para mí objeto permanente de zumba, sin que yo mismo pueda darme la explicación de esta especie de monomanía. No es porque yo haya tenido nunca odio o mala voluntad a dicho señor, ni porque él me haya dado motivo personal para hacer de su sombra una interminable pesadilla, y diré más; no sé a punto fijo en qué época ni por qué razón concebí la caprichosa idea de referirme a este hombre con preferencia a otro en la mayor parte de mis sátiras y en todas mis conversaciones [...] ⁸⁴.

Villergas califica de "pasatiempo gilizaratesco"⁸⁵ muy antiguo su malquerencia contra D. Antonio, que obedece, aparentemente, a motivos sin fundamento. Así parece deducirse de la semblanza que Ribot y Fontseré hizo de

permitírselo sus ocupaciones". Pero Villergas siguió como colaborador de la revista, como se anuncia en la portada del N° 12, 23 de octubre, con un nuevo título: **La Nube, Periódico literario de Ambos Mundos**.

⁸³ Educado en París, fue luego catedrático de francés y participó en la vida política y literaria. Fue académico de la Real Academia Española y de Bellas Artes. De su labor crítica cabe destacar su *Manual de literatura* (2 volúmenes, 1842 y 1844). Como dramaturgo alternó obras de impronta neoclásica con dramas románticos. Entre las primeras figuran: *Rodrigo, último rey de los godos* (1834) y *Blanca de Borbón* (1835); las comedias *Cuidado con las novias* (1826) y *Un año después de la boda* (1826). Entre sus dramas históricos cabe citar: *Carlos II el Hechizado* (1837), que provocó enconada polémica por su anticlericalismo, *Guzmán el Bueno* (1838) y *Don Álvaro de Luna* (1840). Escribió, también, melodramas: *Don Trifón o Todo por el dinero* (1841) y *Cecilia la ciegucecita* (1843).

⁸⁴ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 99-100.

⁸⁵ *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 99-101.

Villergas en 1845, cuando trabajaban juntos en la publicación de *Los políticos en camisa*:

Villergas, que tan despreocupado parece, tiene algo de fatalista y hasta de monomaniaco, lo que unido a un deseo constante de lucha y a un genio de demonios, forma de él un tipo particular que ni ha tenido original ni probablemente tendrá copia como no sea en el cielo o en el infierno. Su monomanía es singular: la sombra de Gil y Zárate le persigue como un remordimiento, y sabe por experiencia que el día que tiene la desgracia de encontrarse en la calle o en otra parte con el autor de *Carlos II*, todo le sale mal, todo al revés de lo que desea, sin que baste ninguna probabilidad para hacerle concebir esperanzas de buen éxito en una cosa que emprenda. No teme una maldición de gitano y teme una maldición de Gil y Zárate [...] ⁸⁶.

Los motivos que aduce Ribot para explicar la actitud encontrada que Villergas mantiene con Gil y Zárate, son irracionales, es decir, no se sustentan en razón alguna que justifique la conducta de Villergas hacia su contrario. Por otra parte, las causas que describe éste, como origen de la misma, resultan incomprensibles, igualmente. En el artículo que dedica a Gil y Zárate, y del que hemos entresacado las palabras de Villergas, nuestro poeta se remonta a 1837 como fecha en la que se desarrolla su monomanía por el dramaturgo. Justo el día en que el teatro del Príncipe daba la última representación del autor: *Carlos II el Hechizado*, a la cual encarecidamente deseaba asistir nuestro poeta. Pero por una infausta casualidad no pudo asistir a la representación. Se contentó con leer el drama que más adelante pudo ver escenificado. Esta circunstancia de no poder asistir a la representación, fue, según Villergas, el motivo que originó su animadversión contra Gil y Zárate ⁸⁷.

⁸⁶ *Ibíd.*, págs. 100-101; *Los políticos en camisa*, t. I, 1845, ob., cit., págs. 141-142.

⁸⁷ *Juicio crítico*, ob., cit., págs. 104-106.

Del modo tan particular cómo Villergas trabó conocimiento, no con la persona, sino con la entidad literaria de Gil y Zárate, no podemos sino pensar que la actitud que, a partir de entonces adoptó contra aquél, era pueril y arbitraria. Las razones de ésta conducta, no obstante, son otras, y no están exentas de sentido común, por las palabras Villergas:

Debo decir ante todo, que en el tiempo transcurrido desde que yo oí hablar del drama *Carlos II el Hechizado*, hasta que lo conocí, leído y representado, hizo la casualidad que cayese en mis manos la célebre novela de *Víctor Hugo*, titulada *Nuestra Señora de París*, circunstancia que no podía menos de perjudicar por muchas razones al concepto que yo debía formar de la obra de *D. Antonio Gil y Zárate*⁸⁸.

Son, pues, razones de gusto estético y de afinidades literarias las que muy tempranamente le impulsan a rechazar a Gil y Zárate. Son las virtudes o excelencias de las obras de los románticos franceses, como Hugo y Dumas, las que le impedirán ver otra cosa que no sean defectos en la dramaturgia, o en cualquier otro género de obras, de Gil y Zárate; y, en definitiva, éste es el motivo fundamental que le impulsa a escribir contra aquél. Su vindicación del teatro nacional no se ajusta a la línea de los autores como Gil y Zárate. Si Vega es acusado de plagiarlo y de traductor, Gil lo es de insustancial, de no aportar nada relevante a la escena española; lo poco romántico que tiene es insufrible, tiene el sabor de una lección mal aprehendida.

En *La Nube*, Gil y Zárate es, junto con Bretón y Ventura de la Vega, objeto de punzantes ataques. Algunos son meros chistes en prosa, otros toman la forma de epigrama. Entre los primeros no figura el autor, pero es probable que los redactara Villergas. En el N° 6, 10 de septiembre en la sección **EPIGRAMAS** aparece:

⁸⁸ *Ibíd*, pág. 107. Los subrayados son de Villergas.

No admiro Gil en verdad
Tu rara fecundidad,
Ni tu aplicación tampoco;
Admiro tu habilidad
De hablar mucho y decir poco⁸⁹.

En la sección **Nublado**, PARTE NO OFICIAL, N° 8, 20 de septiembre, también es Gil motivo de chanza:

"_ Gil y Zárate no es *Nacional*, y no tiene la edad para eximirse".

EPIGRAMA

Gilote no es Nacional
Gilote no es extranjero,
Si yo no calculo mal,
Gilote es igual a cero⁹⁰.

Por último reescribimos dos epigramas que aparecen firmados por Villergas, en el N° 12, 23 de octubre:

EPIGRAMAS

Gruña cualquier monigote,
yo siempre me he figurado
que no hay autor tan tronado
como el señor de Gilote.

Por eso a nadie le igualo
que solo un autor de trueno
pudo de un GUZMÁN EL BUENO
hacer un GUZMÁN EL MALO.

⁸⁹ Los epigramas que figuran en esta página, 43, no llevan la firma del autor, pero, como hemos dicho, no sería nada extraño que los escribiera Villergas.

⁹⁰ En pág. 63, los subrayados pertenecen al periódico.

Gilote me causa horror,
Brutón tampoco me peta.
-¿Quién es poeta mejor?
- Nadie es mejor ni peor
porque ninguno es poeta⁹¹.

Los epigramas que Villergas dedicó a Gil y Zárate en *La Nube* no fueron incluidos en ninguna de las ediciones de sus libros de poesías: *Poesías jocosas y satíricas*; 1842, 1847, 1857, 1885, ni en *Los siete mil pecados capitales*, 1846. Y, además, únicamente escribió contra aquél en *Poesías jocosas y satíricas*, ediciones de 1842 y 1847, el siguiente epigrama:

Un calvo que llaman Gil
Tiene en sus dramas, soy franco,
en cada página mil
salidas de pie de banco

Y en él no están permitidas
Pues son cosas encontradas,
El tener malas salidas
Quien tiene buenas entradas⁹².

Hay, sin embargo, numerosas ocasiones en que Villergas toma como motivo de chanza el quehacer literario de Gil y Zárate, algunas de las cuales han sido referidas ya en los capítulos anteriores de este trabajo, y a las que habremos de aludir más adelante en la redacción de los que siguen.

⁹¹ En pág. 94, los subrayados pertenecen al periódico.

⁹² *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., ed., 1842, pág. 242; ed., 1847, pág. 209.

2.4. Manuel Bretón de los Herreros⁹³

Las causas o motivos que impulsaron a Villergas a emprender, desde la redacción de *La Nube* y en las *Poesías* de 1842, una guerra despiadada y violenta contra Bretón son confusos y difíciles de averiguar. Sus biógrafos sitúan el origen de la animadversión de nuestro poeta en 1841-42, cuando Villergas, con el propósito de iniciarse en el teatro, escribió una comedia titulada *Cada loco con su tema* que presentó al "comité" del Príncipe para su aprobación. La comedia fue leída por su amigo D. Francisco Luis de Retes⁹⁴, pero el "comité" la rechazó. "Probablemente" porque los miembros del mismo estaban ofendidos por la parodia en verso titulada "**El Comité (Comedia en un acto representada en el Teatro del Príncipe)**", en que los ponía en ridículo⁹⁵, y que Villergas publicó en el semanario

⁹³ Bien relacionado desde joven con el mundo literario madrileño, participó activamente en la renovación de los teatros y en la de su repertorio. Tradujo a Schiller (*María Estuardo*), Racine y Voltaire; refundió piezas del teatro clásico español, al mismo tiempo que escribía su propia obra. Compaginó su dedicación a la literatura con diversos cargos burocráticos: Director de la Biblioteca Nacional desde 1847 hasta 1854 y secretario de la Real Academia Española, en la que ingresó en 1837. Su producción es extensísima; buena parte de ella se encuentra dispersa en la prensa de la época. Escribió artículos de crítica teatral y de costumbres y poemas de carácter satírico y burlesco. Como autor dramático, se caracteriza por la habilidad constructiva, la versificación fácil y la comicidad en el lenguaje y en las situaciones. Su versatilidad y larga trayectoria hacen que en su producción se hallen representados algunos géneros del momento; comedias moratinianas: *A la vejez viruelas* (1824), *A Madrid me vuelvo* (1828), *Marcela o a ¿cual de los tres?* (1831), *Elena* (1834), *Muérete y ¡verás!* (1837) y *El pelo de la dehesa* (1840); dramas históricos: *Don Fernando el Emplazado* (1837) y *Vellido Dolfos* (1839).

⁹⁴ Francisco Luis de Retes, poeta y autor dramático, nacido en Tarragona y muerto en Madrid (1822-1901). Dio a la escena numerosas obras teatrales como *El fundidor de Mallorca*, *El ingenio contra el poder*, *Justicia no por mi casa*, *Doña Inés de Castro*, *Doble corona*.

⁹⁵ Esto es lo que supone Narciso Alonso Cortés, ob., cit., pág. 32, y que situaría los hechos en 1842. Pero lo extraño de esta posibilidad es que Ricardo Sepúlveda no dice en que año tuvo lugar

La Nube. Las "personas" que allí se dan cita como motivo de escarnio son: J. Nicasio Gallego, M. Bretón de los Herreros, A. Gil y Zárate, Ventura de la Vega y Julián Romea⁹⁶. La parodia del "comité" del Príncipe⁹⁷ constituye un insulto directo al modo de proceder en que sus miembros decidían la aprobación o el rechazo de las obras que en este teatro debían representarse.

En relación a este suceso, N. Alonso Cortés apunta que fue Bretón⁹⁸ contra quien Villergas dirigió sus más crueles sátiras, pues era quien en aquellos momentos

la lectura de la comedia de Villergas y la narración de la anécdota que nos refiere viene a continuación de otra que sucedió en 1845, (las controversias que en el "saloncillo" del Príncipe desencadenó la obra de Adelardo López de Ayala: *El hombre de estado*). Por lo tanto la veracidad del acontecimiento, en los términos que propone N. Alonso Cortés, es difícil de probar.

⁹⁶ *La Nube*, nº 7, 15 de septiembre de 1842, págs. 51-55.

⁹⁷ Villergas atacó de nuevo al comité en *Los misterios de Madrid*, 1844-45, Madrid, Manini, t. II, Cap. I, págs 5-15. Véase Capítulo I: El autor, nota 41, donde ofrecemos la información sobre la existencia y actividades del "comité" de lectura.

⁹⁸ Según Alonso Cortés, ob., cit., pág., 31, un epigrama muy "conocido" de Villergas dedicado a Bretón es aquel que dice:

A Manuel Bretón, el tuerto,
una víbora picó.
-"¿Murió Bretón?. No, por cierto;
la víbora reventó".

En el Capítulo I: El Autor, expusimos las observaciones hechas por N. Alonso Cortés sobre los antecedentes literarios de este epigrama de Villergas (Véase nota 45). Nuestras investigaciones posteriores, sin embargo, nos hacen dudar de que Villergas escribiera tal epigrama, lo cual no es óbice para que aceptemos la hipótesis de los antecedentes literarios que propone su biógrafo. Según Antonio Espina, *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pág. 59, el famoso epigrama que N. Alonso Cortés atribuye a la pluma de Villergas "corría" entre los "jóvenes" del *Parnasillo* hacia 1833-34, quienes no "le estimaban literariamente", aunque "les resultaba divertido como contertulio", lo cual no quería decir que "se le estimase tampoco por sus prendas morales"[...]. "Se le consideraba egoísta, incapaz de favorecer a nadie".

presidía el citado "comité". Pero lo cierto es que tanto en la 1ª ed. de su libro de *Poesías*, como desde la redacción de *La Nube*, Gil y Zárate y Ventura de la Vega corren igual suerte que el afamado comediógrafo de *Marcela o ¿a cual de los tres?*⁹⁹, a quien van destinados los siguientes epigramas:

Una comedia empecé
Que se acabó en el fogón,
cuando supe que Brutón
mandaba en el comité

Porque tiene-esto es un hecho-
La órbita izquierda cerrada,
Y por el ojo derecho
creo que no le entra nada¹⁰⁰.

-Mozo! ¡medio de cebada!
Clamó Brutón cierto día
Entrando en la horchatería.
-¿Qué espera vd. camarada?
Y el mozo como suspenso
-¡Señor, contestó, discurro
Que es vd. muy grande burro
Para estar a medio pienso¹⁰¹.

⁹⁹ Esta comedia de Bretón salió a la escena el 30 de diciembre de 1831 y "proporcionó a su autor un éxito memorable". Cf. Ermano Caldera y Antonieta Calderone: "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)". *Historia del teatro en España, II*, dirigida por J. María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, pág. 417.

¹⁰⁰ J. Martínez Villergas, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 134; 1847, pág. 122.

¹⁰¹ *Ibidem*, 1842, pág. 247; 1847 pág. 214.

En un comité inexperto
Que ya conoce la gente,
Ninguno ve claramente
Y el jefe de ellos es tuerto.

No logra imponer la ley
Por el mérito que encierra,
sino porque en toda tierra
de ciegos, el tuerto es rey¹⁰².

A escribir con Calderón
pone Brutón cualquier cosa
Y le gana en mi opinión,
Porque el señor Brutón
tiene una letra preciosa¹⁰³.

El señor Bretón infiero
Que nunca será profundo;
Porque es tuerto y considero
Que los tuertos ven el mundo
Solo por un agujero¹⁰⁴.

Preguntando cuantas son
las comedias de Brutón
dijo uno (cosa oportuna)
ensayos casi un millón
comedias casi ninguna¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibidem*, 1842, pág. 251; 1847, pág. 222.

¹⁰³ *Ibidem*, 1842, pág. 93; 1847, pág., 89.

¹⁰⁴ *La Nube*, N° 4, 1 de septiembre de 1842, pág. 32.

¹⁰⁵ *La Nube*, N° 12, 23 de octubre de 1842, pág. 94.

Barbaridad dicen que es
lo mucho que hace *Brutón*
mas no soy de esa opinión
por lo que diré después,
Con extrañas facultades,
lo que hace este hombre en verdad,
no es una barbaridad,
son muchas barbaridades¹⁰⁶.

El último epigrama que aparece en *La Nube*, N° 12, 23 de octubre, dedicado a zaherir a Bretón, éste comparte junto a Gil y Zárate los vituperios de Villergas

Gilote me causa horror,
Brutón tampoco me peta.
-¿Quién es poeta mejor?
-Nadie es mejor ni peor
porque ninguno es poeta¹⁰⁷.

La principal fuente de los argumentos que aporta Narciso Alonso Cortés para explicar la animadversión de Villergas hacia Bretón provienen de unos breves apuntes de Ricardo Sepúlveda, en *El Corral de la Pacheca*¹⁰⁸. Curiosamente en ellos no figura la fecha en que Villergas presentó su comedia, ni alude en absoluto a que fuera Bretón quien en aquellos momentos ¿? presidiera el citado "comité". Nuestras investigaciones por esclarecer si Bretón presidía o no el comité han sido

¹⁰⁶. *La Nube*, N° 12, 23 de octubre de 1842, pág. 94. El subrayado pertenece al periódico.

¹⁰⁷ Pág. 94.

¹⁰⁸ La anécdota la refiere Ricardo Sepúlveda en *El corral de la Pacheca. (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, 1880, págs. 321-324.

infructuosas. En su lugar lo único que hemos podido averiguar es que Julián Romea en 1841 era empresario del Príncipe¹⁰⁹, y al parecer formó una especie de comisión de literatos que, previamente a la puesta en escena de una obra, escuchara de propia voz del autor la pieza que deseaba representar en dicho teatro. Es probable que en esta comisión Bretón, por ser dramaturgo afamado y de los mayores, se considerara el presidente, pero sin que ello representara en ningún caso un cargo oficial.

De todos modos, una cuestión importante queda por aclarar, la presentación de *Cada loco con su tema*, de la que no tenemos más noticia, ¿fue anterior o posterior a la publicación de la parodia "El comité", en el periódico literario de *La Nube*?. Probablemente como piensa Narciso Alonso Cortés ésta última fuera anterior a la presentación y lectura de *Cada loco con su tema*; los miembros del "comité" del Príncipe, difícilmente, debían sentir alguna simpatía hacia quien tan ridículamente los había tratado. Tal vez, Villergas escribiera tal parodia y los epigramas punzantes contra uno de sus miembros "curándose en salud", anticipándose con ello a la desaprobación de la que fuera su primera comedia, temeroso de que la calidad de la misma decidiera el rechazo del comité para su representación.

¹⁰⁹ Desde 1836, en que Grimaldi dejó la dirección del Príncipe, "siguiendo una vieja costumbre -dice Antonio de los Ríos- se ofreció ésta a los actores. Aceptola Julián Romea, que contaba entonces con 24 años". El Saloncillo, dependencia lateral o contigua al Café del Príncipe era lugar de comentario general de las obras que debían representarse. "Se les daba lectura, repartíanse los papeles y se matizaba sobre las escenas más importantes. Esto motivó la presencia del autor y la de "consejeros" o amigos que iban a escuchar la lectura de los comediógrafos". En 1841 Romea era empresario y actor del, Príncipe, el interés por los estrenos era obvio, con este motivo "formalizó en el teatro la mencionada comisión", a la que con el nombre de "comité" se refiere Ricardo Sepúlveda cuando describe o narra la anécdota de Villergas. Cf. Antonio de los Reyes, *Julián Romea. El actor y su contorno: 1813-1868*, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1977, págs. 67, 77, 99-101.

Poco más de lo dicho aquí podemos aportar como datos definitivos de su malquerencia contra Bretón: los epigramas que dirigió contra éste desde la redacción de *La Nube* nunca fueron incluidos en ninguna de las ediciones de sus *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, 1847, 1857 y 1885. Por otra parte, hay que añadir que aquellos epigramas que publicó en la primera y segunda edición de sus *Poesías*, 1842 y 1847, no figuraron en las dos últimas, publicadas ambas en La Habana en 1857 y 1885. Entre la segunda edición y tercera edición Villergas escribió, además, el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, 1854, y a juzgar por las alabanzas que tributa a Bretón, cuyo artículo es el primero con que empieza el libro, toda especulación, sobre los orígenes de su animadversión hacia el conocido autor de comedias costumbristas, se desvanece.

2.5. Tomás Rodríguez Rubí¹¹⁰

Tomás Rodríguez Rubí fue uno de los autores a quien Villergas le dedicó escasos versos en sus libros de poesías:

Que versos Tomás fabrique,
Y muchos versos publique,
Es novedad;
Que hagan con sus libros muchos
En la tienda cucuruchos,
No es novedad¹¹¹.

¹¹⁰ A partir de 1840, ocupó cargos burocráticos. Sintetizó su concepción del teatro en su discurso de ingreso en la Real Academia: "Excelencia, importancia y estado presente del teatro" (1860). Tanto sus obras de costumbres contemporáneas como las de tema histórico tienen como fin corregir las costumbres: *Toros y cañas* (1840), *Rivera o la fortuna en la prisión* (1841), *Borrascas del corazón* (1846), *La entrada en el en el gran mundo* (1847) y *Fiarse del porvenir* (1847).

¹¹¹ *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., ed. 1842, pág. 59; ed., 1847 en págs. 61-62.

Donde Tomás brilla más
Es en los versos, Calisto,
Y lo peor que yo he visto
Son los versos de Tomás¹¹².

No obstante, Rubí es objeto de sátira en *Folletos políticos y literarios de El Tío Camorra y El Jesuita I.*¹¹³, que en colaboración con A. Ribot y Fontseré publicó en 1850 con motivo del estreno del drama *Isabel la Católica*¹¹⁴. Constituye este ejemplar un excelente trabajo de crítica literaria que le avala como crítico de primer orden. El folleto, en verdad, es excelente no sólo en cuanto al valor intrínseco del género, por la amenidad y maestría en el estilo, sino además, por los "datos curiosísimos que aporta para la historia del periodismo revolucionario de la época, y de la evolución del partido progresista a impulso de la juventud democrática, que sacudía violentamente la tutela de los llamados "santones"¹¹⁵ (los antiguos "doceañistas" y "ayacuchos)"¹¹⁶. Rubí y las circunstancias que rodearon la representación de su drama fue también, posteriormente, objeto de estudio en su

¹¹² *Poesías jocosas y satíricas*, 1847, ob., cit., pág. 79.

¹¹³ Al título del folleto le seguía un largo epígrafe que decía: "*Carta que acerca del aplaudido drama "Isabel la Católica" dirigen al excelentísimo señor conde de San Luis, vizconde de Priego, precedida de unos cuantos piropos al santonismo, que aunque no vienen al caso, darán un rato de buen humor a los santones"*. Madrid, 1850.

¹¹⁴ Publicado en 1843.

¹¹⁵ "Nombre con que comenzaron por aquel tiempo a ser designados los progresistas refractarios a todo progreso real y positivo". Cf. Juan Martínez Villergas, "El Partido Republicano en España" XIV, en *El Brazo de Viriato*, N° 30, 2 de septiembre de 1886.

¹¹⁶ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 63.

Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos, 1854. Nos inclinamos a considerarlo como una víctima de la sátira personal de Villergas, y a incluirlo dentro de este apartado, por la opinión que de aquél tiene nuestro autor, en relación a sus juicios sobre la literatura de la época.

Los motivos que le impelen a ridiculizar a Rubí tanto en los *Folletos literarios* como en el artículo que le dedica en el *Juicio crítico*, afectan primordialmente a su labor de dramaturgo. Villergas se ensaña particularmente con los defectos que atañen a la concepción de las obras, tanto de las que pertenecen al género del drama romántico como de aquellas que se inscriben dentro de la "alta comedia". Las críticas al arte de Rubí, "el Comella de nuestros días"¹¹⁷, en los artículos citados, se concentran, no obstante, en la realización y representación del drama *Isabel la Católica*. Acusa al autor de pésimo versificador, "el rimador más prosaico"¹¹⁸; de ignorar las más elementales reglas gramaticales y sintácticas, "el escritor más incorrecto de nuestro siglo"¹¹⁹. A estos insuperables defectos, añade otro de carácter ético, como el de suponerlo autor *mimado* de la Corte. Según Villergas el éxito de *Isabel la Católica*, era un triunfo o éxito anunciado, porque ya contaba, antes de ser representado, con la aprobación de la misma reina, ante quien había sido leído, con antelación premeditada a su puesta en escena¹²⁰.

¹¹⁷ *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 195.

¹¹⁸ *Ibidem*, págs. 205-7.

¹¹⁹ *Ibidem*, págs. 207-222.

¹²⁰ *Ibidem*, págs. 227-29. En los *Folletos literarios I*, ob., cit., págs. 17-8, insiste en el mismo motivo: "¿Por qué leyó el señor Rubí su drama a V.E. [Conde de San Luis, Vizconde de Priego] y a la corte antes de someterlo al juicio del público?. ¿Creyó acaso que el público no se lo aprobaría sin la recomendación oficiosa de la corte y del gobierno?". El artículo de Ana María Burgos, "Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí", *Revista de Literatura*, XXIII, 1963, págs. 65-104, aporta algunos

2.6. El "comité" del Príncipe

Con este epígrafe damos entrada a una de las sátiras personales inéditas de Villergas, y que en el curso de esta investigación hemos citado en varias ocasiones: **"El Comité. (Comedia en un acto representada en el Teatro del Príncipe)"**¹²¹. La composición, escrita en verso, es una parodia de los miembros del comité del Príncipe¹²², que decidían la aprobación o el rechazo de las obras que en este teatro debían representarse. En ella se dan cita las siguientes personas: D. J. Nicasio Gallego, D. M. Bretón de los Herreros, D. A. Gil y Zárate, D. Ventura de la Vega y D. Julián Romea.

En realidad, esta parodia constituye un resumen de la sátira contra el espíritu de pandillaje, que en tantas ocasiones es motivo de improperios en las sátiras dirigidas a cada una de las personas que son *víctimas de ataque*. Bretón, Ventura de la Vega, Gil y Zárate aparecen, de nuevo, como motivo principal de encono, pero a éstos se agregan Julián Romea y Nicasio Gallego. Este último figura en el repertorio como personaje importante o como mentor, pero no desempeña ningún papel en la acción que se desarrolla en la comedia.

Encabeza esta composición una escena en la que Julián Romea, de pie, escucha a Gil y a Bretón, de rodillas y en actitud implorante; al pie del dibujo, los versos que sirven de estribillo a las redondillas de la Escena II, Gil: - "Diga vd. que

datos importantes sobre el círculo de amistades del escritor, entre las que se contaban el matrimonio Romea y Matilde Diez. La reseña del drama *Isabel la Católica*, en relación a las circunstancias que acompañaron a su representación (ver págs. 91-2), coincide con los motivos que refiere Villergas.

¹²¹ *La Nube*, nº 7, 15 de septiembre de 1842, págs. 51-55.

¹²² Villergas atacó al comité en *Los misterios de Madrid*, 1844, ob., cit., t. II, Cap. I, págs 5-15: "El Poeta". Véase supra, nota 54.

soy un zote/ mas no se enfade conmigo./ Bretón: *Lo mismo digo*". La composición, escrita en varios metros, consta de cuatro escenas y una "última", y en ella Villergas ridiculiza las arbitrariedades del citado comité a la hora de reunirse sus miembros para la lectura de una pieza de un autor novel. En la Escena I, Romea (solo) en octavas, "el cómico eminente", da muestras de su petulancia, al verse importunado por tener que convocar la reunión de censores que él ¿preside?; en la Escena II, Romea, Gil y Zárate y Bretón (Gilote y Brutón), en redondillas (más un verso de vuelta y estribillo), el "sultán", Romea escucha la adulación de sus compañeros, temerosos de su enojo y de la amenaza de dar sus dramas a los teatro de la Cruz y de Leganitos. Escena III, Gil y Bretón, en redondillas, se quejan del servilismo y trato que profesan a Romea, conversan sobre la gratuidad de leer y escuchar la obra, a la que de antemano piensan desaprobado; uno y otro bromean sobre la forma de cómo escriben sus obras, plagio, escamoteo..., y apropiación de textos ajenos. Escena IV, en romance tradicional, Romea, Gil y Bretón deciden rechazar la obra del autor novel por ser de un joven de 31 años, con perilla y bigote, y por titularla *Padilla o los comuneros*. Vega esta por llegar, pero su voto no es necesario, puesto que mira con disgusto las obras originales, "sí acude a las traducciones, no por aumentar los votos sino por negar el suyo". Escena última, en redondillas, llega Vega y deciden informar al autor del rechazo de la obra, discuten la conveniencia de las palabras con que se le comunicará la decisión del comité: frases de circunstancias con que despacharlo contento, "inexactitudes", "lánguida de acción", "inverosimilitudes". Los últimos versos de los interlocutores expresan el temor de que *La Nube* les de un escarmiento, si el autor desvela, a sus redactores, el proceder del comité en la desaprobación de su obra.

EL COMITÉ

Comedia en un acto representada en el Teatro del Príncipe

ESCENA PRIMERA

—

ROMEA (*solo*)

Vive Dios que va incomodando,
vive Dios que es tarea impertinente
estar a los poetas aguardando
¡y yo que soy un cómico eminente!
Porque son escritores van pensando
subírseme a las barbas esa gente;
pero que se lo cuenten a su abuela
que yo soy un señor de carretela.

Drama nuevo de un nuevo literato,
mire V. que me gusta el estribillo.
Se le desechará, dentro de un rato
va a llevar un soflón el pobrecillo,
pero cuando ha pensado mentecato
poder raja sacar de mi bolsillo?
Harto haré yo con mantener a escote
a Brutón, a Ventura y a Gilote.

Entran Gil y Bretón precipitadamente

ESCENA SEGUNDA

—

ROMEA, GIL y BRETÓN

—

GIL (*entrando*)

Qué me decís D. Julián?

BRETÓN

D. Julián que me decís?

ROMEA

Nada, señores

LOS DOS

Mentís.

ROMEA

¿Qué miento? ustedes dirán
¡ay si escucharon su mote!

GIL

Al entrar de sopetón

BRETÓN.

No sé que oí de Brutón

GIL

No sé que oí de Gilote.

ROMEA

Pues bien Gilote avestruz
yo no me ando por las ramas,
vea V. de dar sus dramas
a la empresa de la Cruz.
De V. se me da tres pitos,
Bretón, mire bien quien soy
o puede mandar desde hoy
sus obras a Leganitos.

Gil y Bretón se arrodillan

GIL

D. Julián hombre magnánimo,
ya mi desventura empieza,
perdone V. mi simpleza
no ha sido ofenderle mi ánimo
pongo al cielo por testigo.

BRETÓN

Lo mismo digo.

GIL

Si su cariño me roba
mi quisquilla inoportuna,
y con él la gran fortuna
de comer la sopa boba
tenga compasión amigo.

BRETÓN

Lo mismo digo.

GIL

Por qué conmigo se enfada,
señor, si soy tan zamarro
que puedo tirar de un carro
y comer paja y cebada
a falta de pan de trigo?

BRETÓN

Lo mismo digo.

GIL

Yo os aprecio con el alma;
desde hoy seré muy humilde,
haré un regalo a Matilde
y V. diré que es un Talma
si su indulgencia consigo.

BRETÓN

Lo mismo digo.

GIL

Vuélvame a llamar Gilote;
cabe más humillación?
Deme V. un bofetón,
diga V. que soy un zote,
mas no se enfade conmigo.

BRETÓN

Lo mismo digo.

Romea les da la mano para que se levanten, ellos le besan los pies y se levantan permaneciendo siempre en la actitud de unos esclavos delante del Sultán.

ROMEA

Me complazco cuando topo
hombres de tanta humildad,
vamos pronto, levantad,
levantad almas de chopo.

Miedo de vuestras figuras
tengo y por eso les salvo,
-uno tuerto y otro calvo-
¡miren que caricaturas!

*Gil llora doble que Bretón, porque éste solo vierte lágrimas por un ojo y Romea
continúa.*

Hasta me causan horror
estos siervos ¡no lloréis!
quiero que aquí me esperéis;
voy en busca del autor.

ESCENA TERCERA

GIL Y BRETÓN

—

GIL

Bretón, cuidado me llamo.

BRETÓN

Cuidado, me llamo Gil

GIL

Aunque me llamen servil
no quiero enfadar al amo.
Qué dices Bretón, amigo?.

BRETÓN

Aunque es destino protervo
hacer el papel de siervo
digo...que lo mismo digo.

GIL

Está bien hagamos punto
en esta conversación,
y vamos sin dilación

a tratar del otro asunto.
La comedia hay que escucharla.

BRETÓN

Y al acabar de leer
qué deberemos hacer?

GIL

Eso es claro, desecharla.

BRETÓN

Pues amigo no me place.
Si queremos entenderla
reprobarla antes de verla,
que después cualquiera lo hace.
Si a un tendero Dios ayuda
y aparece otro tendero
qué hará el tendero primero?
Reventar, no tiene duda.
Y si en el segundo, Antón
mejor género averiguo
qué es lo que hará el más antiguo?
Reventar con más razón.
Luego amigo mío no hay tus, tus,
pues tanta razón me sobra,
yo no admitiré la obra
aunque se empeñe Jesús.
Sabes que esto es un comercio
permitido sino fiel
y no debe entrar en él
quien pueda hacernos mal tercio.

GIL

Lo sé, lo sé, ya lo sé.
Sé por qué la reprobamos,
pero quiero que la oigamos,
oye y sabrás el porqué.
Es un brillante recurso
recoger de muchas muestras

para almas como las nuestras
incapaces de discurso.
Yo ¿qué pudiera hacer ya
sin robar allá o aquí,
un retacito de allí
y una escenita de acá?
Todos hacemos igual.
Sabes tú y sabe cualquiera
que muchos cabos de cera
hacen un Cirio Pascual.

BRETÓN

Hablas con tanta razón
que en oírte me embeleso
¡plagiar! a no ser por eso
qué pudiera hacer Bretón!

GIL

Oh! marchamos muy unidos.

BRETÓN

Oh! muy unidos marchamos.

GIL

Pues convenidos estamos

BRETÓN

Pues estamos convenidos

ESCENA CUARTA

—

Dichos y ROMEA

ROMEA

Aquí traigo la comedia

GIL

Ya está aquí? me alegro mucho.

BRETÓN

Y el autor?

ROMEA

Está esperando
hasta salir del apuro.

BRETÓN

Es joven?

ROMEA

Bastante joven

BRETÓN

¡Malo! le zurro, le zurro
cuando escribía yo solo
(hacia el año treinta y uno)
tuve yo necio de mí
consideración de algunos
que me han echado la pata.
No más jóvenes, renuncio
a ser más condescendiente.
Pero...no solo me asusto
de que tenga pocos años,
aún más indagar procuro
Tiene bigote?

ROMEA

Y perilla

BRETÓN

Malo, malo, no hay recurso.
Debo mandarle a paseo.
Y el título?

ROMEA

Me figuro
que a juzgar la obra por él
no será muy de su gusto
(ni del gusto de Gilote)
escúchele V.

BRETÓN

Le escucho

ROMEA

"Padilla o los comuneros".

BRETÓN

¡Ave María! ¡qué insulto!

¡Acordarse de Padilla!

Y con paciencia lo sufro?

¡Pícaro! yo le maldigo

y si un día Dios es justo...

en la puerta de Toledo

me las pagará, lo juro.

¡Si fuera alguna *ponchada*...

entonces con mucho gusto

la aprobaría Bretón.

GIL

Y en vista de tu discurso

digo que lo mismo digo;

voto, te imito y concluyo.

Pero y Vega? ¿dónde está?.

ROMEA

Ese mira con disgusto

las obras originales,

no vendrá me lo presumo.

A las traducciones sí

acude como ninguno,

no por aumentar los votos,

sino por negar el suyo.

Su patrimonio no es otro

y así, vamos, le disculpo,

que en perder tal patrimonio

fuera muy loco o muy bruto.

BRETÓN

A propósito de Vega

recordaréis no lo dudo

aquel drama traducido

por dos muchachos?

GIL

Seguro,
que se titulaba "*El hijo
de la tempestad*" y qué hubo?

BRETÓN

Ya sabéis que el tal Veguita
fingiéndose amigo suyo
corrigió cuatro palabras.
Otro hombre menos injusto
hubiera dicho: tomad,
ni quiero ni gloria ni lucro:
pues nada de eso hizo Vega,
no solo su nombre puso
cogió más de dos mil rs.

GIL

Y partió con ellos? juzgo
que no es capaz de eso Vega,

BRETÓN

No es capaz?

ROMEA

Yo no me asusto
de nada

BRETÓN

Pues solo dio
para los dos veinte duros.

GIL

Veinte duros para entrambos!!
qué ebalanada!

ROMEA

A S. Bruno
con eso, ya es mucha usura.

BRETÓN

Pues señor esto es seguro
y no atestiguo con muertos

los chicos viven, presumo
no me dejarán mentir,
con que basta y a otro punto.

ESCENA ÚLTIMA

DICHOS Y VEGA

BRETÓN

Pero alguien sin duda llega
Chitón amigos censores.

VEGA

Felices tardes señores

TODOS

Bien venido amigo Vega

VEGA

No he venido más de prisa
porque a los ojos se salta
que hago yo aquí tanta falta
como los perros en misa.
¿Se acabó por lo que veo?

ROMEA

Aún no se había empezado

VEGA

Pues darlo por acabado
y vámonos a paseo.

GIL

Fácilmente lo remedias
oh Ventura! hombre fatal
en todo es original

VEGA

Menos en hacer comedias

ROMEA

¿Qué diremos al autor?

BRETÓN

Ponderarle alguna escena
decir: la comedia es buena
pero puede ser mejor.
Que tiene inexactitudes
Que es muy lánguida la acción
y algunos recursos son
inverosimilitudes.
Decir que está poco ducho
y añadir en buena prosa
que su verso no es gran cosa
pero que promete mucho.
Y aunque el corazón hecho ascua
lo primero le pondrá
con lo segundo se va
contento como una pascua.

VEGA

¡Magníficos pensamientos!
argumento concluyente
y luego dirá la gente
Bretón no tiene argumentos!

BRETÓN

No obstante de punto sube
justamente mi temor,
pues si lo sabe el autor
y nos delata a la NUBE...

GIL

Nube!!! me da trasudores
me va sacando de tino
y si al fin me encorajino
les diré a sus redactores:
Basta, basta ya malvados,
todos juntos uno a uno
venid! no temo a ninguno
quedaréis escarmentados.

Y me haréis perder el seso?
caballeros, dije mal
¡caballeros! no lo es tal
quien no respeta a un camueso.
Andad, ¿y en vosotros bulla
puede hacer el chafarote?
¡mentira, pues a Gilote
le dobláis con tanta pulla.
Esos que en horrible calma
debieran ahogar su voz
en un periódico atroz
me están corrompiendo el alma!
Oh fiebre! ¿Oh trance espasmódico!
¿Cómo España lo ha sufrido?
y consigue ser leído
quien la imprime tal periódico!!!

Vega todo lo mete a barato, da un empujón a Gil y salen todos de la estancia en el más completo desorden, ni se silba ni se aplaude por falta de espectadores, no cae el telón porque no lo hay, pero se cierra la puerta a tiempo que iba a entrar D. Juan Nicasio Gallego.

Para finalizar, y en relación a la imagen arrogante que de Romea se nos ofrece en "El Comité", hemos de anotar que Villergas rindió tributo a la sátira personal en verso contra Romea en el siguiente epigrama

Siempre levita ha gastado
Con solapas D. Julián,
Y hoy con solapa ha estrenado
Un chaleco y un gabán.
¡Oh qué hombre tan solapado!¹²³

¹²³ *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., 1842 pág. 256; 1847, pág. 218.

Y en los siguientes tercetos de la sátira *Cuadro de Pandilla*:

Donde luce Ferrer su chimenea
No extrañes la manera petulante
Con que se ostenta DON JULIAN ROMEA.
¿Y que hace este hombre allí tan arrogante?
Tratando de poetas no lo entiendo;
Pues Julián no es poeta es comediante¹²⁴

2.7. *Cuadro de Pandilla*

Esta sátira fue publicada por primera vez en *El Espectador*¹²⁵, septiembre de 1846¹²⁶; y es la composición que ocupa las primeras páginas de las *Poesías jocosas y satíricas* en la edición de 1847¹²⁷. El "Cuadro de Pandilla" es una extensa sátira en tercetos endecasílabos encadenados, con rima consonante, que consta de 289

¹²⁴ Publicada en *El Espectador*, septiembre de 1846, y en *Poesías jocosas*, ob., cit., 1847, pág. 13.

¹²⁵ En el Suplemento del N° 38, 27 de septiembre de 1846.

¹²⁶ Según Antonio Ferrer del Río, se publicó en octubre de 1843 en el diario de *El Espectador*. Ver "Don Julián Romea y su época en el teatro", *Revista de España*, III, pág. 621. Salvador García Castañeda realizó un estudio sobre esta composición titulado "Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel", en *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 1973, págs. 179-192; artículo del que afortunadamente disponemos, y a cuyo autor agradecemos sus valiosas observaciones. No obstante, debemos dejar aquí constancia del error cometido por Salvador García Castañeda, que sitúa la ejecución de *Cuadro de Pandilla* en 1843, apoyándose en la errata que existe en el artículo citado de Ferrer del Río, y que nosotros hemos podido comprobar. García Castañeda no averiguó en qué año el Esquivel pintó el famoso cuadro, 1846, ni comprobó si la sátira de Villergas se publicó en 1843 en *El Espectador*, como aducía Ferrer del Río, por error evidente de imprenta, en el artículo que sirve de principal fuente a García Castañeda en su estudio. En el Capítulo I: El autor, nota 94, ya dimos información sobre este asunto.

¹²⁷ Ob., cit., págs. 9-17.

versos distribuidos en 95 tercetos más un cuarteto final. La composición constituye un violento ataque contra ciertos escritores de su tiempo, a los que se acusa de espíritu de clan, oportunismo político y escasa altura literaria.

La nómina de escritores contra con los que Villergas dirige la sátira son los componentes, en su mayoría, de los que figuran en un cuadro conocido del famoso pintor Antonio María Esquivel¹²⁸: "Reunión de literatos en el estudio del artista"¹²⁹, 1846; la escena que reproduce se sitúa en el estudio del pintor, en la que en torno a Zorrilla se reúnen autores representativos del parnaso romántico español. Cuarenta y tres retratos contiene el famoso cuadro, que representan a varios personajes que entonces figuraban a la cabeza de todos los hombres de letras, y a muchas otras medianías de endeble reputación literaria, cuyas producciones no han sobrevivido a la posteridad.

CUADRO DE PANDILLA

¿Es preciso cantar? Pues tararira.
El Parnaso español cantar, bizarro,
Quiero sin más; ¡venga una lira!

A propósito estoy: tengo catarro;
Dadme, dadme una lira, mas no de oro,
Para asunto tan ruin basta de barro.

¹²⁸ Sevilla, 1806- Madrid, 1857. Discípulo de José Gutiérrez; se dice que imitó a Murillo, pero en realidad es un representante de esa síntesis de neoclasicismo y academicismo que privó en su tiempo. Fue miembro de la Academia de San Fernando y consiguió gran fama. Trató diversos géneros, en especial el de la pintura de historia, el costumbrista y el retrato. Cf. *Diccionario universal del Arte y de los artista. Pintores*. Tomo I, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1970.

¹²⁹ Óleo sobre lienzo de grandes dimensiones: 1,44 x 2,14 m.: Madrid, Casón del Buen Retiro. Cf. *Historia universal del Arte. El siglo XIX*. Dirigida por José Milicua. Barcelona, Ed. Planeta, 1990.

Cantaré, como cumple a mi decoro,
En anuncios de gresca o zaragata,
Ramplón estilo, entre cristiano y moro;

Que al aplauso no aspiro, hablando en plata.
Y si no escribo verso será prosa,
Y el que no salga pie me saldrá pata.

Hace ya tanto tiempo que reposa
Mi numen fatigado, que se pasma
Cierta gente taimada y orgullosa.

Mas otra vez mi pecho se entusiasma,
Y hoy, ¡vive el cielo!, cada verso mío
Sinapismo ha de ser, no cataplasma.

A otros la guerra asusta, yo me río;
Si algún mastuerzo lo contrario sueña,
Dada está la señal, conque ¡al avío!

Leña al que oscuro en figurar se empeña,
Leña al mostrenco que impotente chilla,
Leña al grande y al chico, ¡leña, leña!

No es hoy un individuo al que acribilla
Mi péñola a reverses avezada,
Es a una comunión, a una pandilla;

Es a una turbamulta acostumbrada
Con la intriga a medrar; gente, en conjunto,
Que vale, fuera de los nueve, nada.

Es un club cuyo intríngulis barrunto,
Poetas cuyo nombre es un arcano,
Todos de Rabadán¹³⁰ digno trasunto.

Vates de mucha paja y poco grano,
Que el que más ha compuesto: tres cuartetas,
Y el que menos: ignora el castellano.

¹³⁰ "Rabadán se emplea aquí con sentido metafórico: persona de escasa importancia".

Mas ya, lector, calculo que me espetas
Una interpelación, y es la siguiente:
-¿Dónde diablos están esos poetas?.

-¿Dónde?. No hallo en decirlo inconveniente;
Ambigüedad no esperes de mi labio,
Que he nacido en Castilla justamente;

Y aunque nada de agudo ni de sabio
Me pueda envanecer donde se premia
Tanto animal, del mérito en agravio,

Podré decirlo bien, que no es blasfemia;
¿Quieres saber, lector, esa pandilla
Dónde existe?: En Madrid, en la Academia.

Vete a la exposición y ¿oh maravilla!
Verás allí un montón de literatos
Oyendo leer al inmortal Zorrilla.

Admirarás, que es justo, los retratos
De la gente de pluma: son de gusto;
Jamás seremos con el arte ingratos.

Pero también que observes será justo
El espíritu vil de pandillaje,
De lo cual no me admiro ni me asusto.

No esperes, sin embargo, que yo ultraje
A todos sin piedad, con ira insana,
Que no llega a tal punto mi coraje.

Si se quiere dejar para mañana
Del talento español una memoria,
¿Quién negará su puesto al gran Quintana?;

Bien es merecedor de tanta gloria
El cantor de Pelayo, cuyo nombre
En letras de oro grabará la historia.

Yo tengo mis pasiones, al fin hombre;
Mas hoy de rectitud y de justicia
Un ejemplo he de dar que al mundo asombre.

Poco BRETÓN mi péñola acaricia,
Mas debo celebrar que haya una brocha
Que su talento premie y su pericia.

Bien está; mi razón no le reprocha;
Lo merece el que ha escrito la *Marcela*,
El autor de D. Frutos Calamocha.

El que si, por insigne bagatela,
Cuento como enemigo, nunca niego
Que en sus versos me encanta y me consuela.

Ni soy tan sistemático y tan ciego
Que, pensando en pasadas diatribas,
Sus puestos niegue a VEGA y a GALLEGO.

Mis simpatías tienen hartos vivos
CAMPOAMOR y RUBÍ, y hago buen caso
Del ilustre escritor DUQUE DE RIVAS.

GIL Y ZÁRATE está; también lo paso
A pesar de lo mucho que me carga,
Por esto de comer sopas en vaso.

No es para mí tampoco cosa amarga
Ver a HARTZENBUSCH y FRÍAS¹³¹ y otros varios
En la revista, como el Corpus, larga.

Mas al par de estos ínclitos canarios,
Y si esto no es bastante, ruiseñores,
Grajos se hallan, por Dios, estrafalarios;

¹³¹ Duque de Frías y Uceda, el titular era D. Bernardino Fernández de Velasco y Pimentel que, además, arrastraba otros títulos: Conde de Peñaranda de Bracamonte, Marqués del Fresno, Marqués de Villena y Conde de Haro. (Madrid, 1783-1851). Político y poeta, representó para neoclásicos y románticos el ideal de noble ilustrado, héroe militar, liberal en política. Fue amigo de Meléndez Valdés, Gallego, el duque de Rivas y Larra. En la leyenda de *Don Juan de Lanuza* (1837) incorpora aspectos del romanticismo histórico ;*Obras poéticas* 1857.

Escribientes acaso, no escritores,
Entre los cuales con horror distingo
Al traductor de pega ANTONIO FLORES¹³²,

Literato de sábado a domingo
Que traduce *Misterios*¹³³ y los deja
Mitad en mal francés, mitad en gringo.

Mal a Flores estima el que aconseja
Poner su rostro donde así contrasta,
Motivo dando para tanta queja.

Es verdad que el tal Flores humos gasta
Y exclama -diga el mundo lo que diga-;
"No sé...creo que sé...y esto me basta".

Resuene alguna vez la voz amiga
Que le diga: no vales un comino;
Flores, tú no eres flor, eres ortiga.

Si la testa de este hombre es un pepino,
Si es, como literato, un embeleco,
¿Qué diré de TEJADO (DON GABINO)?¹³⁴,

¹³² Antonio Flores (Elche, Alicante, 1818-Madrid, 1865). Inicia su carrera periodística en Madrid en la dirección de *El Laberinto* (1843-45) y con la publicación de artículos costumbristas en las principales revistas de la época. Colabora con cinco cuadros costumbristas en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Su primera novela: *Doce españoles de brocha gorda* (1846). Su obra más interesante: *Ayer, Hoy y Mañana* (1863-64), cuadros costumbristas que describen a la perfección la sociedad del siglo XIX.

¹³³ Son los *Misterios de París* de Sue, publicados en esta traducción por Boix en 1844.

¹³⁴ Gabino Tejado y Rodríguez (Badajoz, 1819-Madrid, 1891). Colaboró en varios periódicos y revistas de la época, y en *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-44. Alumno de Donoso Cortés y temible polemista, defensor de los dogmas católicos a ultranza, no consiguió, sin embargo, emular la brillante elocuencia de su maestro. El título de su discurso de entrada en la Real Academia, "La España que se va" dice claramente cuál es la ideología de sus novelas (*El caballero de la reina*, 1847; *Víctimas y verdugos. Cuadros de la Revolución francesa*, 1859; ...).

Que en vano el pobre de sus triunfos hueco
Se esfuerza por poner cara de sabio;
Lo mismo digo del señor PACHECO¹³⁵,

Que si ha tenido o tiene algún resabio
De poeta, ponerle con Zorrilla,
A la sana razón es un agravio.

Nadie diga de hoy más por esta villa
Que es cuadro de poetas el que veo;
Dígase que es un cuadro de pandilla.

En él está CAÑETE¹³⁶, ya lo creo,
Que se halla por fortuna a grande altura,
Y es como yo...notable por lo feo.

Cuerdo anduvo Esquivel, y aun se asegura
Que le ha pintado porque no someta
Hasta el pincel de hoy más a la censura.

Muy bien está ESQUIVEL con la paleta,
Y fama le he de dar de autor polígrafo
Por las cifras que osado nos espeta.

El vate confundiendo y el calígrafo
FERRER DEL RÍO¹³⁷ está, linda figura,
El cual no es literato, que es taquígrafo.

¹³⁵ Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez Calderón (Écija, 1808- Madrid, 1865). Político y escritor. Colaboró en *La Abeja* y capitaneó la fracción puritana del partido moderado, llegando a diputado en 1837. Escribió algunas poesías que recoge Baudry en la Colección de los mejores autores españoles, y los dramas *Alfredo* (1835) y *Los infantes de Lara* (1836).

¹³⁶ Manuel Cañete (Sevilla, 1822-Madrid, 1891). Académico de la Lengua, de la Historia, San Fernando y Buenas Letras de Sevilla. Fue gran erudito y correcto dramaturgo, aunque de escasa imaginación: Crítico teatral e historiador del teatro español en sus orígenes. En 1843 publicó un tomo de poesías de gusto neoclásico.

¹³⁷ Antonio Ferrer del Río (Madrid, 1814-1872). Académico de la Lengua y director del periódico *El Laberinto*. Publicó numerosos artículos de crítica literaria y políticos en la prensa madrileña. Escribió una *Galería de la literatura española* (1846) y estudios sobre historia.

Allí el hombre grande -en la estatura-,
El señor de FERRER que muerde y ladra,
Por hacer de persona, ¡qué locura!,

Insolente, los ojos me taladra
De verle como chupa el rico habano,
Igual que si estuviera en una cuadra.

HARTZENBUSCH le reprende; pero en vano,
Porque es mozo el taquígrafo altanero
Y no entiende de tono cortesano.

Hartzenbusch, no te muestres tan severo;
Si no hay la urbanidad que se desea,
Trátalos como son, ponte el sombrero.

Donde luce Ferrer su chimenea
No extrañes la manera petulante
Con que se ostenta Don JULIÁN ROMEA¹³⁸.

¿Y qué hace este hombre allí tan arrogante?
Tratando de poetas, no lo entiendo;
Pues Julián no es poeta, es comediante.

¡Buenas caricaturas vamos viendo!
¡Excelentes contornos viendo vamos!
Andando vamos, vamos anduviendo.

Entre los literatos que encontramos
De polaina los más y de chancleta,
Al general PEZUELA¹³⁹ contemplamos.

¹³⁸ Julián Romea Yanguas (Aldea de San Juan, Murcia, 1818-Madrid, 1863). Fue uno de los actores más célebres de su tiempo. Defensor de la naturalidad en la declamación, escribió, sobre este tema, algunos folletos que fueron usados como manuales en el Real Conservatorio de Madrid, donde fue profesor. Escribió poemas líricos que refundió en *Poesías* (1856 y 1861).

¹³⁹ Juan de la Pezuela y Ceballos, primer conde de Cheste, virrey del Perú. Militó en partidos conservadores. Tradujo malamente de ediciones españolas: la *Jerusalén libertada*, el *Orlando furioso* y los *Lusiadas*.

Dicen que esto a Quintana no le peta,
Porque este joven que tan mal encaja
Podrá ser general, mas no poeta.

Pero Esquivel a todos les baraja,
Y hace bien; para muestra de talento
Más vale que escribir, ceñir la faja.

Medramos, vive Dios, que es un portento;
Basta para subir hasta el Parnaso
Con mandar bien o mal un regimiento.

Esto es ganar renombre por acaso.
¡Con qué gana otra vez se moriría
Si se alzara del hoyo Garcilaso!

¿Y Cervantes qué haría, qué diría?
Quemar su *Don Quijote*, y con denuedo
Tornarse al polvo de la tumba fría.

Tal su conducta fuera, le concedo,
Igual que la de Herrera y de Balbuena,
Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

Condenarse tal vez con harta pena
Sus obras inmortales archivando
En una hornilla de carbón bien llena.

Mas voyme en reflexiones engolfando
Y de mi asunto en la mayor frescura
Íbame, sin sentirlo, deslizando.

Busquemos en el cuadro otra figura
Y apartemos la vista de la muerte;
Señores, paso atrás, que va ESCOSURA¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Patricio de la Escosura y Morroch (Oviedo, 1807-Madrid, 1878). Poeta, novelista, dramaturgo y crítico, siguió la carrera militar y tuvo un discreto por la diplomática. En su juventud formó parte de la sociedad secreta de Los Numantinos (1823). Discípulo de Lista y amigo de Espronceda, su obra se inscribe dentro de la estética romántica. Ingresó en la Academia Española de la Lengua en 1847. Ejerció el periodismo. Como novelista y dramaturgo construye sus obras con materiales de procedencia histórica. En las novelas sigue a Walter Scott, Sue y Dumas, a quien

¿Quizá algún genio deparó la suerte?
Es un poeta en invención muy flojo,
Y un literato en presunción muy fuerte.

No sé lo que dirá; mas tengo antojo
Que esta pulla a Escosura no le plugo,
Y más que un bofetón le causa enojo.

Porque él halla en su mente tanto jugo,
Que ni una imagen le chocó, ni un giro
de Dumas, de Balzac y Víctor Hugo.

Y esto me hace reír, si bien lo miro,
Que no tiene motivos para tanto
Quien *La Corte -escribió- del Buen Retiro*.

Dirá que me equivoco, bueno y santo.
Yo le responderé con mucha flema
Que soy tenaz y en mi opinión me planto.

Él tiene su amor propio por sistema;
Yo juzgo que no sabe una palabra;
Prosiga cada loco con su tema.

Pero ya es tiempo que los labios abra
Para lanzar mis pullas a otro niño
Cuya imagen no más me descalabra.

Afeminado rostro, buen aliño,
La canela y almíbar del bufete
Que me obliga a tratarle con cariño.

tradujo. De sus novelas destacamos: *El conde de Candespina* (1832), *Ni rey ni Roque* (1835). Y de sus dramas: *La corte del Buen Retiro* (1837), *Bárbara de Blomberg* (1837). En la comedia se estrenó con una obra de corte moratiniano, y también probó suerte con la tragedia. Como poeta, *El bulto vestido de negro capuz* (1835), es perceptible una clara deuda con Espronceda. A pesar de la orientación histórica que guía toda su producción, no fue Escosura un autor que destaque por la documentación precisa sobre los hechos que le sirven de materia para sus novelas y dramas.

¿Habr  quien desconozca al mozalbete?
Es NOCEDAL¹⁴¹ que llaman el pequeño,
Que otros suelen nombrar *Nocedaleta*.

All  está, ni bien grave ni risueño,
El que, si hace papel como abogado,
Siempre será como poeta un leño.

Está bien,  oh!, muy bien pintiparado.
Mas  qu  hace all  con fueros de poeta?,
 D nde están las epístolas que ha dado?;

Compuesto habrá en su vida una cuarteta,
Mas tan buena será, si la ha compuesto,
Que no debe valer una...peseta.

Al ver a Nocedal en este puesto,
Cuyo papel a comprender no acabo,
Convendrá todo el mundo, por supuesto,

Que para ser fatal de cabo a rabo
El cuadro de poetas de pandilla,
Sólo faltaba estar GONZÁLEZ BRABO¹⁴².

Mejor fuera que al lado de Zorrilla
Otros talentos Esquivel pusiera
Cuyos nombres resuenan en Castilla.

Comprendo lindamente la manera
De contestar: dirán que yo me quejo
Porque también me cuento en los de fuera.

¹⁴¹ Cándido Nocedal (La Coruña, 1821-Madrid, 1885). Católico ante todo, pasó de la exaltación al carlismo, más político que literato. Académico de la Lengua y de las Ciencias Morales y Políticas. Ministro de la Gobernación (1856, Gabinete Narváez), elaboró una ley, enemiga de la libertad de expresión, que hizo imposible toda crítica al Gobierno.

¹⁴² Luis González Bravo (Cádiz, 1811-Biarritz, 1871). Aunque de voluble ideología, se mostró intransigente hasta con los propios amigos, como Martínez de la Rosa, a quien encarceló. Utilizó el seudónimo de "Ibraim Clarete" en el periódico *Guirigay*. Enemigo de Espartero. En 1843 preside el Consejo de Ministros del Gobierno Provisional. Implantó una dictadura ministerial. En 1865 Ministro de la Gobernación con Narváez.

Nada me importa, platicar les dejo;
Sé que fuera mi rostro entre esa gente
Lo que gato y ratón, galgo y conejo.

Para alternar allí con algún ente
Tengo el grave delito de ser franco,
Patriota, liberal e independiente.

Sí, yo sigo mi rumbo, no me estanco,
Y seguiré, a pesar de tanta saña,
Sin mirar en atranco ni en barranco.

No temo de los siervos la guadaña;
Dos cosas hay que con razón me inspiran,
Sagradas son: la *Libertad* y *España*.

Por eso sólo con horror me miran
Los que por el político mercado
Su dignidad vendiendo audaces giran.

En esto ni han perdido ni he ganado,
Ellos me quieren mal, Dios se lo pague,
Yo no les quiero bien y estoy pagado.

Sólo una cosa basta que me halague,
Y es no habitar con gente tan oscura;
No faltará quien la alusión se trague.

Jamás llevé mi orgullo a la locura,
Ni me juzgo un maestro ni un profano,
Y sé, porque conozco, mi estatura.

Que allí, entre tanto artista y artesano,
Fuera para los unos un gigante
Siendo para los otros un enano.

Y bien pasar pudiera, Dios mediante,
Donde Quintana está, por un Cañete,
Y donde está Cañete por un Dante.

Porque Cañete, mas que no le pete,
Comparado con Flores es un genio,
Comparado conmigo es un zoquete.

Yo no sé lo que piensa de mi ingenio
El señor Esquivel; nunca he sabido
Si un Rabadán¹⁴³ me juzga o si un Celenio.

Mas a este buen varón que ha merecido
Reputación tan alta como artista,
No le puedo negar el buen sentido.

Y aunque sea mi fuerte antagonista
Apelo a su criterio, que confiese
No que soy un Bretón, Quintana o Lista,

Que mucho me alegrara si lo fuese;
Diga, pues, que mis versos no son buenos;
Pero diga, también, aunque le pese,

Que ha puesto nombres al Parnaso ajenos;
Y aunque valgo por desgracia poco
Muchos que hay en el cuadro valen menos.

Basta ya, que hablar más fuera de un loco,
Del anhelado fin llega el momento,
Yo tocaré otra vez lo que hoy no toco.

Entoné mi canción, ya estoy contento,
No debo arrepentirme ni en un punto
Porque no he dicho más que lo que siento.

Al Parnaso Español canté por junto;
Si no he podido hacer grandes primores
No me culpéis a mí, sino al asunto,
Que es, ¡voto a Belcebú! de los peores.

No le faltaban razones a Villergas para escribir un iracundo manifiesto contra aquella estampa de idealizada hermandad literaria, en la que se había omitido, entre otros, "al P. Juan Arolas, a Estébanez Calderón, a García Gutiérrez y a Pastor Díaz.

¹⁴³ "Rabadán", persona de escasa notoriedad, frente a Celenio, uno de los seudónimos empleados por Leandro Fernández de Moratín.

Nadie parece recordar a todo un Larra, aunque una efigie de Espronceda, muerto en 1842, presidiese la reunión"¹⁴⁴. La lista, además, podría haberse ampliado con los nombres de Miguel de los Santos Álvarez, Wenceslao Ayguals de Izco, Carolina Coronado, Gabriel García Tassara, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Modesto Lafuente, Santos Pelegrín, Eugenio de Ochoa, Miguel Agustín Príncipe, Eulogio Florentino Sanz y Antonio María Segovia. Muchos de los cuales se contaban como amigos de Villergas, y a los que dedicó en su *Juicio crítico* encarecidos elogios.

Aquellos hombres de letras, que figuraban en el lienzo de Esquivel, no contaban, en su mayoría, con las simpatías de Villergas, entre cuyas razones destaca la que se deriva de la ideología política de muchos de ellos. Villergas, patriota republicano, quiso probablemente que su ataque tomara proporciones de labor patriótica, para que no le creyeran resentido por razones personales: "dirán que yo me quejo/porque también me cuento en los de fuera"; "Para alternar allí con algún ente/tengo el grave delito de ser franco,/patriota, liberal e independiente; No temo de los siervos la guadaña:/dos cosas hay que con razón me inspiran./Sagradas son, la Libertad y España"¹⁴⁵.

Es probable, como aducen sus biógrafos, que Villergas concibiera el "Cuadro de Pandilla" por no verse inmortalizado en el óleo de Esquivel; pero, sin que nosotros podamos desentrañar las verdaderas razones de su encono en aquellos momentos, lo cierto es que Villergas con el paso de los años expresó su opinión en relación al sistema selectivo del pintor en los siguientes términos:

¹⁴⁴ Salvador García Castañeda, "El satírico Villergas y un cuadro de Esquivel", art., cit., pág. 180.

¹⁴⁵ "Cuadro de Pandilla", ob., cit., pág. 16.

El señor Esquivel que tuvo un buen momento de inspiración como artista, rindió como hombre su tributo al espíritu de pandillaje, y el famoso cuadro que debía legar a la posteridad los retratos de los escritores de este siglo, se limitó a contener unos pocos poetas, algunos aprendices de literatos, y muchos aficionados a las musas, que nunca han sabido si la lira debe pulsarse con la mano derecha o con la izquierda. En cambio se cometió la falta, imperdonable en un artista, de condenar al olvido a varios autores de mérito superior, sólo porque éstos pertenecían a cierto partido político o porque no solían concurrir al café del **Príncipe**¹⁴⁶.

"Aunque promete dar leña al grande y al chico, Villergas mantiene una sospechosa circunspección. Alaba o pasa por alto a las grandes figuras, respeta la categoría y la obra de algunos enemigos tradicionales, y arremete contra algunos literatos muy endeble, en quienes descarga el peso de sus sarcasmos. De los cuarenta y tres retratados, deja sin mencionar a veintiuno, alaba a doce, y tan solo tiene malas palabras para diez"¹⁴⁷.

"El no pasar por envidioso de la gloria ajena, especialmente al tratar de gente importante, fue sin duda la causa de tal medida. Otra sería el muy fundado temor a enfrentarse con los literatos contemporáneos en casi en pleno; y una tercera, el deseo de exceptuar a amigos como Hartzenbusch, Eusebio Asquerino y Manuel Juan Diana. Con tales precauciones el Cuadro de Pandilla, que promete ser un ataque escandaloso, pierde un tanto de la desvergonzada acritud propia de sus sátiras"¹⁴⁸.

"En estos versos se enfrenta a varios "escribientes" que osan mostrarse junto a literatos de talento. Trata a Gabino Tejado y a Joaquín Francisco Pacheco con

¹⁴⁶ Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 175.

¹⁴⁷ García Castañeda, art. cit., pág. 182.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 182.

despectiva indulgencia; compara a un pepino la cabeza de Antonio Flores, a quien menosprecia como traductor y como literato; se ríe de Manuel Cañete, "notable por lo feo"; y arremete contra Ferrer del Río, grande tan sólo en estatura, taquígrafo y no escritor, insolente y maleducado. Le sorprende que el actor Julián Romea, con quien tenía antiguas cuentas pendientes, ande entre escritores, dando así por nula su labor de poeta; del conde de Cheste, traductor de la Jerusalén de Tasso, afirma que podrá ser general mas no poeta; y se ceba en Patricio de la Escosura, "Un poeta en invención muy flojo, / y un literato en presunción muy fuerte", hombre en suma que no sabe una palabra. Termina con la semblanza de una futura gloria del conservadurismo español, Cándido Necedal, el pequeño "Nocedaleta", como poeta "un leño" tan sólo comparable al odiado González Bravo, también amigo a ratos de versos, pero no incluido en este cuadro. Para Esquivel, autor del pictórico atentado, pero artista ya entonces famoso, guarda un halago de su arte y un reproche por no haber sabido distinguir la paja del grano literario"¹⁴⁹.

"Sobresale aquí lo duro y directo de esos ataques. No sabemos cómo en aquellos tiempos de lances de honor tuvo Villergas la suerte de escapar a más de uno". Lo sorprendente es que con tan despiadadas semblanzas de unos pocos tenga fin aquella anunciada tempestad crítica que, en nombre de la sinceridad y del patriotismo, amenazaba desenmascarar a todos. A pesar de la castellana claridad de que blasona, Villergas se muestra aquí un tanto ambiguo y precavido, y deja sin decir muchas cosas que le bullían dentro. Posiblemente el temor le llevó a lanzar una acusación general y a usar el ataque violento tan sólo contra algunos"¹⁵⁰.

Sobre cuál era su verdadera opinión hacia otros personajes importantes del cuadro de Esquivel, a quienes alaba o cuyos nombres omite, ya hemos escrito

¹⁴⁹ *Ibidem*, págs. 182-83.

¹⁵⁰ *Ibidem*, págs. 183-4.

cuanto hemos podido indagar en los correspondientes apartados de las "víctimas del ataque", y, en general, en las páginas que ocupan el presente capítulo.

2.8. La sátira de tipos

La sátira personal de Villergas contiene una serie de retratos de escritores de su tiempo que se pueden situar en las cercanías de la "sátira de tipos". En ellos no sólo se habla de los mecanismos de su profesión sino también de su vida espiritual, es decir, de su vida íntima o privada, y de sus cualidades éticas o morales. Son retratos estereotipados, convencionales, que participan, "como sucede en la sátira personal, de la tradición de figuras y de la alusión individualizada"¹⁵¹. Villergas, como otros escritores contemporáneos, echa mano de dos vertientes o recursos muy cercanos e inmediatos. El primero de ellos, y quizá el de más probada eficacia, las numerosas sátiras que acerca de los románticos fueron publicadas en prensa y en libro; el otro, no menos importante y de acuerdo con la convención literaria del momento, es el "cuadro de costumbres".

Cuando el costumbrismo español del siglo XIX alcanza su apogeo, como género autónomo, "es decir, después de 1840, son discernibles en él dos subgéneros, que llegarán a tener un carácter perfectamente diferenciado. Son éstos el de las "escenas" y el de los "tipos". Esta última forma se desarrolla con posteridad a la primera, y emerge de ella como una especialización"¹⁵².

Los años 1842-43 son los que marcan el momento culminante de este "subgénero" del costumbrismo que fija su atención en los "tipos", en coincidencia con lo que años anteriores puso de moda Balzac en Francia: Las fisiologías¹⁵³. Las

¹⁵¹ Nolting Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, ob., cit., pág. 211.

¹⁵² Margarita Ucelay Da Cal, *Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*, México, Colegio de México, 1951, pág. 62.

¹⁵³ José. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1983, págs. 95-97.

fisiologías, artículos de costumbres dedicados al estudio detallado de un tipo, son la manifestación de la "obsesión de Balzac en hallar en la vida social el lazo que anuda lo físico con lo moral"¹⁵⁴. La *Physiologie du mariage*, 1829, de Balzac, originó en Francia toda una caterva de publicistas que hicieron fisiologías sobre todo lo nacido y creado¹⁵⁵. La boga de las fisiologías, "tan estrepitosa como efímera", culmina en la publicación de colecciones de obras de este tipo con una cierta unidad de asunto; "la que más resonancia obtuvo, una resonancia inmensa, tanto en Francia como en España, fue *Les Français par eux mêmes* (1840-1842)"¹⁵⁶.

Con menos profusión que en Francia, las fisiologías se divulgaron también en España; Montesinos señala como los años culminantes del género 1842-1843, "aunque con perduraciones curiosas que se localizan en 1856"¹⁵⁷, y dice:

Podrían ignorarse estos detalles si por los años de 1843 no se hubiera publicado en Madrid un libro redactado por los más notables escritores de la época, en extraña promiscuidad con gran número de periodistas oscuros, que constituye una de las más curiosas producciones de todo aquel periodo, y una de las más fecundas en consecuencias, aunque apareciera como un crudo plagio del francés. Aludimos a *Los españoles pintados por ellos mismos*, libro que comenzó a salir de las prensas de Boix, en Madrid, a principios de 1843¹⁵⁸.

¹⁵⁴ José F. Montesinos, *ibídem*, págs. 98-100. El propósito de hacer una historia social que fuera algo como una historia natural del hombre explica "las relaciones arbitrarias que se postulaban entre el aspecto físico y las costumbres", cf., Montesinos en páginas citadas.

¹⁵⁵ Maynial E., *L'époque réaliste*, París, 1931, pág. 40, "considera a Balzac como el iniciador del género", cf., J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, ob., cit., pág. 95.

¹⁵⁶ José F. Montesinos, *ibídem*, págs. 96-102, la cita en pág. 102.

¹⁵⁷ José F. Montesinos, *ibídem*, págs. 103-104, ofrece un buen repertorio de las mismas.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 106.

En 1843 Villergas colabora con un artículo en verso, *El Calesero*¹⁵⁹, en *Los españoles pintados por sí mismos*¹⁶⁰. La composición escrita en variedad de metros y estrofas se inscribe dentro del género costumbrista por la descripción de un tipo de la vida social urbana. Y en ella, su autor, con gran acopio de detalles se dedica a reflejar la "costumbre" del calesero y de la calesa desde una óptica meramente descriptiva e incitadora al tipismo. La nota colorista en el retrato y descripción ambiental son la nota predominante. El encomiar las excelencias del tipo y la utilidad de la calesa se aborda desde una perspectiva externa, por medio de una acumulación de pormenores considerable. Con ello, Villergas no hace sino utilizar los mismos recursos y técnica costumbrista de los colaboradores de *Los españoles pintados por sí mismos*.

No obstante, y si algún rasgo original debe atribuirse a Villergas es la intención burlesca y satírica con que emplea la variedad métrica para describir una realidad insignificante y nimia de la vida social, como es el oficio del "Calesero". Pues en la advertencia y prólogo que preceden al retrato propiamente dicho, Villergas con burlas y veras deja entrever el ataque a "todo reglista sistemático", que escrupulosamente decide la conveniencia del metro para según qué clase de género o asunto se escriba. Villergas expresa bien claro su postura de "hostilidad a

¹⁵⁹ Esta composición fue incluida posteriormente en su libro de versos *Los siete mil pecados capitales*, 1846, Madrid, Tipografía de P. Madoz y L. Sagasti, págs. 235-258; y en la 3ª edición de sus *Poesías jocosas y satíricas*, 1857, Tip. de Soler y Gelada, La Habana, págs. 259-274. Los cambios observados en el cotejo de la **Entrega XXXVIII** de *Los Españoles pintados por sí mismos* y de los sucesivos textos insertos en sus libros de poesías citados, no son relevantes y además escasos, afectan a problemas de ortografía, puntuación y en pocas ocasiones a alguna palabra.

¹⁶⁰ *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, Madrid, T.I, págs. 333-347, (Entrega XXXVIII), Ignacio Boix Editor, Calle de las Carretas nº 8.

las chochees clásicas" y al "rancio púlpito" que escucha "las preferencias", sobre arte métrica, que "predican los apóstoles estúpidos", pues:

Desde el alejandrino, casi el máximun,
hasta el verso unisílabo más súbito;
de la alta octava a la plebeya décima
la seguidilla ruin... todos por último
sirven a quien **se ríe** de la cháchara
de severos censores energúmenos¹⁶¹.

Y por otra parte, tampoco esta ausente de intención crítica e irónica la serie de 34 versos endecasílabos esdrújulos, con que escribe el prólogo, donde aparece, junto a la justificación de la libertad de la variedad métrica al margen de toda norma que restrinja pensamiento y verso, la crítica a la lírica romántica en el uso del lenguaje afectado, enfático y vehemente en la expresión de las pasiones amorosas en boca de los románticos. El uso continuado del esdrújulo¹⁶² en este largo fragmento puede también responder a la intención de ridiculizar la afición y gusto, que hacia este metro, sentían los poetas románticos.

Tres años antes, 1840, Villergas publica en las páginas del *Entreacto*, N° 13, jueves 13 de febrero, pág. 51, una letrilla, sin título, que luego reproduce en sus *Poesías jocosas*; en la edición de 1842: "*Ni el inventor de la pólvora*", y en la de 1847, también sin título. Esta composición se acerca a la "sátira de tipos", en los términos que hemos señalado al principio de la redacción de este apartado. La

¹⁶¹ "El Calesero", *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, ob., cit., pág. 333; *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 237.

¹⁶² Que al mismo tiempo obedece a la convención de utilizar la rima esdrújula en asuntos jocosos y satíricos. Tema que se analiza con detalle en el capítulo IV: Versificación y Lenguaje, y que ha sido ya estudiado en el Capítulo II: Temas y motivos recurrentes.

letrilla consta de 10 estrofas, cada una de las cuales contiene diez versos octosílabos de acento final esdrújulo, con rima asonante en pares: -oa. Es un romance con estribillo: los dos últimos versos de cada una de las series de diez versos que forman estrofa; el cual glosa el tema de la composición; y, de los dos versos que lo componen, sólo el último repite la rima -oa, es decir del cuerpo de la estrofa. La composición ofrece varios retratos convencionales, la mayoría de los cuales son un conjunto de las características que identifican a algunos tipos de literatos: el poeta, el dramaturgo, el prosista, el publicista; y añade otros personajes de la vida social madrileña, que nada tienen que ver con el oficio de escritor, pero sí de algún modo con los efectos que la literatura produce en ellos.

La estructura del contenido es muy elemental, Villergas utiliza el recurso de presentar con el nombre del Caballero Don Pánfilo¹⁶³ a un ignorante y cándido personaje que es guiado por otro más avisado, el "matemático", "geómetra", que le instruye y le descubre la veleidad, falsedad o hipocresía y los defectos de que se jacta la literatura nacional, representada por una variada corte de literatos filibusteros. Cada una de las estrofas presenta a un tipo, y todas ellas terminan con el mismo verso que da título a la composición, y sirve de estribillo, con leves variaciones.

Entre la letrilla publicada por *El Entreacto*, 1840, y las publicadas en 1842 y 1847 hay importantes diferencias. En 1840 Villergas solo escribe ocho estrofas, a las que en los años posteriores añade dos más, con significativos cambios.

¹⁶³ El nombre propio elegido por Villergas, está cargado de connotaciones semánticas. No creemos que Villergas, sin embargo, utilice el nombre y adjetivo con referencia a un carácter o figura clásica de las comedias de Terencio, en concreto de *Andria*, traducida de Menandro, en la que Pámphilo es "claro ejemplo de joven modesto", cf., Francisco Cascales, *Tablas Poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos, ed. de Benito Brancaforte, 1975, págs. 207-208, 216-219.

Reproducimos aquí la de 1840, los cambios observados en las posteriores ediciones serán indicados en las anotaciones a pie de página:

El caballero don Pánfilo
Más hinchado que una albóndiga
Decíale a un matemático:
¡Ya entiendo lo que es incógnita,
No ignoro lo que es pirámide,
Y comprendo lo que es fórmula,
Y... la tabla de Pitágoras,
Y... le contestó el geómetra:
*Hombre tiene usted más mérito
Que el inventor de la pólvora.*

¿Veis ese que con su cháchara
Tiene a las gentes atónitas,
Y habla de amores volcánicos,
Y de pasiones fosfóricas
Y para ser siempre el único
Recita verso en las óperas,
Y en las funciones dramáticas
Gorjea como una tórtola?
*¡Oh, si! Tiene tanto mérito
Como el que inventó la pólvora.*

Y ese poetastro estúpido
Que a su musa llama pródiga¹⁶⁴
Y¹⁶⁵ no sabe la gramática
Ni conoce la retórica?
Pues disputa el energúmeno
Con la misma santa¹⁶⁶ Mónica

¹⁶⁴ En 1842 y 1847: "**De** musa **en sandeces** pródiga", págs. 109 y 102, respectivamente.

¹⁶⁵ Ibídem, "**Que** no sabe la ...", págs. ibídem.

¹⁶⁶ Ibídem: "**Sta**", 1842 pág., 109; 1847, pág. 102.

Que es más sátiro que¹⁶⁷ Fígaro
Y más profundo que¹⁶⁸ Góngora
Y aun se atribuye más mérito
Que el inventor de la pólvora.

[*Y ese tuerto Maquiavélico*
Que engaña a Dios con su mónita,
Inútil para lo trágico
Y escaso de sales cómicas,
Que de un comité tiránico
Es la autoridad despótica,
Y hace la guerra a los jóvenes
Por que ve su ruina próxima?
Ese tuviera gran mérito
Dentro de un barril de pólvora¹⁶⁹.]

¿Ves¹⁷⁰ esotro carilánguido
Con dos iglesias por órbitas
Las greñas a lo jenízaro
Y narices hiperbólicas
Pues de verle tan romántico
Y su figura estrambótica
Y su vestir griego-arábigo
Hay criaturas estólicas
Que le suponen más mérito
Que al inventor de la pólvora.

¿Ves¹⁷¹ ese gigante pálido
Que habita en oscura bóveda

¹⁶⁷ "Que vence en la prosa a Fígaro": 1842, pág. 109, 1847, pág. 102.

¹⁶⁸ "Y en los romances a Góngora", ibídem págs. en 1842 y 1847.

¹⁶⁹ Esta estrofa es una de las que añade en las ediciones de 1842, pág. 109, y 1847, pág. 102; aparece concretamente en esta posición dentro del conjunto de la letrilla.

¹⁷⁰ "Veis", 1842, pág. 110, 1847, pág. 102.

¹⁷¹ "Veis", 1842, pág. 109; 1847, pág. 102.

Porque la suerte maléfica
Al triste no le fue próspera?
Pues propala entre gagnápiros
Ser un título de Módena
Y a veces un diplomático
Emisario del autócrata
Y hacer eso es doble mérito
*Que la invención de la pólvora*¹⁷².

[¿Y de esotro alma de cántaro
Que ansioso de fama póstuma
Sin salir de la Metrópoli
Habla de tierras recónditas;
Cuando al querer la Península
Medir desde Irún a Córdoba
No pudo llegar a Móstoles
Porque se rompió la góndola?
-Que también supera en mérito
*Al inventor de la pólvora*¹⁷³.]

¿Y ese militar murciélago
Tan ignorado en la crónica
Que trata a Aníbal de tímido
Y de inepto al de Córcega?-
¡Qué de cruces voto a chápiro
Tiene de acciones heroicas?-
-Ya, si ha ganado entre sábanas
La de Isabel la Católica-
No, que tiene muchos méritos
Aunque no ha olido la pólvora.

¹⁷² Esta estrofa, en las ed. de 1842, págs. 109-10, y de 1847, pág. 102, precede a la anterior.

¹⁷³ Esta estrofa es la segunda que añade en 1842, págs. 110-11, 1847, pág. 103.

¿Y ese prospecto magnífico¹⁷⁴
A mares sudando lógica
De un literario periódico¹⁷⁵
Que aunque falto de bucólica
Consagra sólo sus páginas
A las damas¹⁷⁶ y aristócratas,
Y al pueblo le llama rústico
Y otras palabras sinónimas
Tiene cien veces más¹⁷⁷ mérito
Que la invención de¹⁷⁸ la pólvora.

¿Y ves *Silvestre*¹⁷⁹ por último
A ese ciudadano autómeta
Que en un estupendo artículo
(Hay quien dice es obra apócrifa)
La moral defiende acérrimo
Con frases antiapostólicas,
Y aunque la echa de pacífico
Da rienda suelta a su cólera?
Ese es quien tiene más mérito
Que el inventor de la pólvora.

¹⁷⁴ "Y esos furiosos artículos", 1842, pág. 111, 1847, pág. 103. Esta estrofa en los libros preceden a la anterior.

¹⁷⁵ "De miserables periódicos", 1842, pág. 111, 1847, pág. 103.

¹⁷⁶ "En pro de las aristócratas", ibídem en páginas anteriores.

¹⁷⁷ "También tienen tanto mérito". Ibíd., páginas citadas.

¹⁷⁸ "Como el que inventó la pólvora". Ibíd., págs. cit.

¹⁷⁹ El subrayado pertenece a Villergas. En la composición hemos actualizado la ortografía, pero hemos respetado todos los signos de puntuación del autor. Este texto pasa a formar parte del Apéndice de material inédito.

Esta última estrofa aparece en las ediciones de 1842 y 1847 totalmente reelaborada:

Y que me decís por último
De esas muchachuelas cócoras
Que por respeto a la crítica
De esta sociedad sardónica
De toda picante sátira
Fingen asustarse hipócritas
Y no dudan ser heréticas
Con el que las haga eróticas?
*-Que no tienen tanto mérito
Como el que inventó la pólvora¹⁸⁰.*

Sólo en unas estrofas podemos identificar a Bretón, el "tuerto maquiavélico", los otros restantes retratos podrían pertenecer a varios literatos. Julián Romea, Espronceda, Patricio de la Escosura, Eugenio Ochoa, Mesonero Romanos, Julián Ferrer del Río, Cándido Nocedal; ¿Espantero?, y algún periódico como *¿El Católico?*. No descartamos a Gil y Zárate o Ventura de la Vega.

La estrecha relación que existe entre la "sátira de tipos" y las fisiologías no debieron pasar desapercibidas a nuestro autor, y a tenor o en consonancia con la moda y los ensayos que pudieron hacer otros autores en la elaboración de las sátiras de tipos, escribió los esbozos de figuras que nosotros suscribimos a este género de literatura. Aunque lo más probable es que Villergas se nutriera de las sátiras anti-románticas que se publicaban entonces, y de las que Peers ofrece ejemplos significativos en su valioso trabajo, tantas veces citado en estas páginas.

¹⁸⁰ 1842, págs. 111-12; 1847, pág. 104.

Con excepción de la letrilla "Ni el inventor de la pólvora", las sátiras de tipos no abundan en la producción satírica de Villergas. Podríamos incluir como ejemplo representativos muchas de las sátiras personales estudiadas anteriormente. Pues, no cabe duda de que en algunas imprime el modelo de un tipo o carácter sobre un retrato y lo convierte en un "epitafio burlesco"¹⁸¹. Este proceder de Villergas afectaría a Ventura de la Vega, *el traductor mentecato*, a Bretón *el tuerto maquiavélico y autoridad despótica de un comité*, a Gil y Zárate, *a un calvo que llaman Gil*, en el que la alusión al continente de su calvicie es pretexto que aprovecha Villergas para revelar lo huero de su contenido; a Julián Romea, el cómico *arrogante y solapado*.

Otros ejemplos de sátira de tipos podrían ser los siguientes poemas:

Un escritor de esta edad,
Que es un pedazo de atún;
Decía con gravedad:
Yo escribo para el común...
Y era la pura verdad¹⁸²

EL HOMBRE DE DOS CARAS

Merecerá morir entre arcabuces
El hombre de dos caras, por aleve
Traidor y criminal; mas diré breve,
Aunque lo negarán cuatro avestruces.

¹⁸¹ Sobre el *epitafio burlesco* véase M. Hodgart, *La sátira*, ob., cit., pág. 168.

¹⁸² 1842, pág. 26; 1847, pág. 34.

Que es hombre venturoso a todas luces
Porque a cuatro carrillos come y bebe:
Porque el buen jugador saberse debe
Que más gana con caras que con cruces;

Porque de maldades todo un cesto
Le echen en cara, a repartir comienza,
Y dos tocan a menos por supuesto.

En fin, y esto presumo que convenza
Porque tiene otra cara de repuesto
Si se le cae la cara de vergüenza¹⁸³.

Faltan hombres eminentes
Como sobran habladores
Que aspiran impertinentes
Al título de escritores
Sin ganar el de escribientes.

Todo Dios echa a volar
Antes de saber andar,
Y así vemos producir
Sainetes que hacen rabiarse,
Tragedias que hacen reír.

Este es llorón con exceso
Aquel salero sin sal,
Otro cabeza sin seso
Alguno aspira a moral
Y no pasa de camueso¹⁸⁴

¹⁸³ 1842, pág. 106; 1847, pág. 99.

¹⁸⁴ 1842, pág. 164; 1847, pág. 145. Los versos proceden del poema: *Al pensamiento. Composición dedicada a mi amigo el diputado García Uzal*, págs. 159-69, y 142-49, respectivamente.

Como el pozo de Facundo
Hay un poeta embeleco
Extremadamente seco
Y casi nada profundo¹⁸⁵.

2.9. Las tertulias y sociedades literarias: *El "café" del Príncipe, El Semanario Pintoresco Español, El Ateneo, El Liceo Artístico y Literario de Madrid.*

En el primer apartado de este capítulo, destinado a describir la evolución de la formación literaria de Villergas, aludimos al rechazo que nuestro poeta manifestó hacia varias instituciones y círculos culturales a las que la mayoría de las personalidades literarias, que son objeto de ataque en sus invectivas, pertenecían o frecuentaban. Los motivos que le inclinaban a adoptar esta postura de enfrentamiento hacia aquellos organismos no fueron expresados en sus versos satíricos, no obstante estos motivos son manifestados en numerosas ocasiones en obras en prosa, y sirven en último término para completar la información que hemos recabado para explicar los móviles que le impulsan al cultivo de la sátira.

Aunque Villergas ridiculizó a grandes y chicos, lo cierto es que, en su mayoría, el blanco o diana de sus ataques lo constituyen los "prohombres" de su época. De ahí que la crítica de su tiempo y la posterior haya argumentado que a Villergas le movían la ambición, el protagonismo, la fama, y que en pro de este recelo su carácter era irritable y tornadizo. Nada más lejos de nuestro propósito que enjuiciar su producción satírica literaria partiendo de supuestos tan veleidosos y oscuros como ambición, protagonismo, envidias, etc.; argumentos y presupuestos

¹⁸⁵ *Poesías jocosas y satíricas*, 1842 pág. 225; 1847, pág. 194.

que están fuera de nuestro dominio y disponibilidad para acometerlos. No cabe duda de que existen otras vías para resolver estas cuestiones, y si acaso llegamos a las mismas conclusiones suscritas por la crítica personalista nos puede quedar la satisfacción de haber ensayado otros caminos.

Forzando y cargando las tintas, Villergas lanza sus pullas, efectivamente, contra los autores más reconocidos de su tiempo. La vinculación de éstos con diversos círculos y sociedades literarias constituye un motivo añadido a su animadversión o malquerencia hacia las personas que son objeto de sátira. Las razones de esta actitud agresiva hacia determinadas instituciones no puede explicarse sino atendiendo a las actividades que desarrollaron aquéllas en el transcurso de su existencia, y en relación, asimismo, al periodo de tiempo al que se suscriben las sátiras de Villergas. Sin más dilación, pasamos a describir estas cuestiones.

2.9.1. El Café del Príncipe

De todos los cafés existentes en Madrid por los años de 1830 y 31, el más destartado, sombrío y solitario era, sin duda alguna, el que situado en la planta baja de la casita contigua al teatro del Príncipe, se pavoneaba con el mismo título, aunque ni siquiera tenía entonces comunicación con el coliseo¹⁸⁶.

No obstante las pésimas condiciones del local -tal como las describe Mesonero Romanos en el párrafo anterior-, a finales de 1830 o principios del 31 se inauguró allí la tertulia literaria llamada *Parnasillo*, cuyos fundadores marchaban a

¹⁸⁶ Ramón Mesonero Romanos, *Memorias de un Setentón*, II. Madrid, Publicaciones Españolas, 1961, pág. 71.

la cabeza de todos los hombres de letras. De las personas que a su formación concurren, A. Peers da la siguiente noticia:

Fueron los fundadores" José María Carnerero, Juan de Grimaldi, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Gil y Zárate, Serafín Estébanez Calderón y Mesonero Romanos. A todos estos se unieron en su día un gran número de jóvenes que iban subiendo en el mundo político, literario y artístico, Larra, Escosura, Ventura de la Vega, Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez, Antonio María Segovia, Eugenio de Ochoa y Jacinto Salas y Quiroga¹⁸⁷.

De las actividades que se desarrollaban en el *Parnasillo* apenas tenemos noticias concretas que nos indiquen la evolución literaria de la tertulia. Se desconoce la duración exacta de su vida, "aunque al menos -dice Peers- debió de durar en alguna forma cuatro años (ya que eran miembros Espronceda y otros que no regresaron a España hasta 1834); y parece que se desintegró parcial, o quizá sólo temporalmente, no mucho después de fundarse, a causa, sobre todo, de la dispersión de sus miembros"¹⁸⁸. Antonio Ferrer del Río en su descripción sobre el famoso café dice:

Al café del Príncipe venían los jóvenes forasteros por entonces, como para adquirir carta de ciudadanía en la república literaria [...]. Después de movimientos políticos tales como los de 1835 y del año siguiente, no era extraño que del café del Príncipe desaparecieran algunos concurrentes, hasta que fuera de Madrid se decidía

¹⁸⁷ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español, I*. Trad. José María Gimeno, Madrid, Gredos, 1973, pág. 295.

¹⁸⁸ A. Peers, I, ob., cit., pág. 296.

la victoria, porque la vida política y la vida literaria tenían allí activísimo e igual desarrollo¹⁸⁹.

Durante los años de existencia del *Parnasillo*, dentro de los límites que suscribe Peers, Villergas no pudo tener relación alguna con la tertulia de escritores que allí se congregaban, porque, por aquellas fechas, sabemos que nuestro poeta aún no se había instalado en Madrid. Sin embargo, a los fundadores y asiduos de esta tertulia, que a partir de su fundación comienza a organizarse como un verdadero "clan", representativo de las tendencias y de la dirección estética de los movimientos de la época, en la prensa y en diversas instituciones literarias y culturales, y a todo lo que ellos representaron, endereza Villergas sus sátiras.

¿Qué explicación puede tener semejante actuación de Villergas?. Quizá lo que falta saber es si el "Café del Príncipe" siguió siendo, aun después de todos los "*annus mirabilis*"¹⁹⁰ del romanticismo español, una continuación diletante y rezagada de la tertulia primigenia u originaria del *Parnasillo*. En aclaración a la cuestión propuesta, cabe decir que "El Café del Príncipe" continuaba sirviendo de lugar de reunión de literatos y artistas bastantes años después de las fechas en que se supone finalizó la tertulia del *Parnasillo*, según se desprende del artículo "Un cuarto de hora en el Café del Príncipe" de *El Reflejo*, efímero semanario dedicado principalmente al teatro, en su número de 5 de enero de 1843.

Independientemente de que el café del Príncipe fuera o no lugar de reunión de la tertulia *El Parnasillo* en la década de 1840, lo cierto es que el mencionado "café" debía tener su importancia para que Villergas se ocupara de referirlo en

¹⁸⁹ Antonio Ferrer del Río, "Don Julián Romea y su época en el teatro", *Revista de España*, III, 1868, pág. 613.

¹⁹⁰ 1837 para el drama y 1840 para la poesía lírica y narrativa. Cf. A. Peers, ob., cit., I, pág. 353, y II, pág. 256, respectivamente.

varias ocasiones, y no precisamente para elogiar a los miembros que allí concurrían ni para exponer las excelencias de las actividades que allí pudieran celebrarse. De ello tenemos algunas noticias.

Cuando Villergas en *Los políticos en camisa* hace la semblanza de González Bravo cita su concurrencia al café del Príncipe en 1839-40, y expresa la opinión que le merece este pasatiempo en estos términos:

Entra en el café del Príncipe, que es donde Bravo suele concurrir desde que supo que para ser tenido por literato bastaba concurrir a este café. Allí encuentra serviles, moderados, progresistas, republicanos, pájaros de todas las especies y de todos los colores¹⁹¹.

Otro dato que podemos acuñar, y que ha sido reescrito en la sátira "Cuadro de Pandilla", son las desdeñosas palabras con que denuncia la injusticia cometida por Esquivel al omitir en su famoso cuadro a escritores de "mérito superior", según su opinión: "sólo porque éstos pertenecían a cierto partido político o porque no solían concurrir al café del **Príncipe**"¹⁹².

Por último cabe citar aquí el "*Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera*"¹⁹³, 1853, réplica o refutación de Villergas a las opiniones que sobre España expresó el escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en su libro *Viajes a Europa, África y América*¹⁹⁴, publicado en Chile en 1849-51.

¹⁹¹ *Los políticos en camisa*, t. II, 1846, ob., cit., pág. 186.

¹⁹² Juan Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., pág. 175.

¹⁹³ 1ª ed., París, 1853, Agencia General de la Librería española y extranjera.

¹⁹⁴ Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes...*, Santiago, Impr. de J. Belin y Cía, 1849-51, 2 vols. (1ª ed.).

Villergas ante la acusación de Sarmiento de que en España sólo existen apenas tres cafés franceses donde puedan reunirse la gente de buen tono, se apresura a ofrecer una larga lista de cafés madrileños¹⁹⁵, de la cual sorprende la exclusión u omisión deliberada del "café del Príncipe". Aun cuando en 1853, en que escribió el folleto, pudiera no tener existencia este café, la ocasión bien merecía aludir a él, al menos, como frágil reclamo histórico de lo que vino a significar aquél en el "ambiente o mundillo literario" de la época.

¿Cuál era el origen de su aversión al café del Príncipe?. Probablemente la plural ideología de los que allí concurrían. Villergas, "más conocido en los clubs y en las conspiraciones que en los círculos literarios"¹⁹⁶, pertenecía a aquella clase de liberales progresistas a quienes "era preciso buscarlos exprofeso y no en su casa, donde las visitas, casi siempre tomadas por espías o polizontes, sufrían largos reconocimientos al ventanillo, sino en las redacciones de sus periódicos y en los cafés de su predilección"¹⁹⁷. El de la *Esmeralda*, El *Iris*¹⁹⁸, son los citados por Villergas como lugares preferidos; en el primero de ellos es donde fue apresado, junto a otros, en septiembre de 1840, por haber publicado hojas volantes contra el pronunciamiento o alzamiento de este año.

¹⁹⁵ Los cafés que cita Villergas son: El Iris, la Iberia, El Suizo, el de Amato, el del Pombo, el del Recreo y "otros más". En *Sarmenticidio...*, ob., cit., pág. 87.

¹⁹⁶ V. Barrantes, "Las obras de Villergas", art., cit., pág. 18.

¹⁹⁷ V. Barrantes, "Villergas y su tiempo", art., cit., pág. 62.

¹⁹⁸ Su concurrencia a este café data de 1840-42, "unos seis u ocho años" después de haberse establecido en Madrid, cuando el poeta ya "había hecho algún ruido", y a donde acudía para hablar con sus amigos "de cualquier cosa que no fuera literatura". Cf. *Juicio crítico...*, ob., cit., pág. 104.

2.9.2. El "*Semanario Pintoresco Español*"

La nómina de los asiduos y afines a la tertulia del "café del Príncipe" son los mismos que colaboran en el *Semanario Pintoresco Español*, fundado por Mesonero Romanos en 1836: "la primera, más importante y de más larga vida de las revistas eclécticas propiamente dichas"¹⁹⁹.

Nada podía ilustrar mejor las tendencias literarias de la época que el hecho de que, mientras el "románticamente romántico" *Artista* sólo vivió quince meses, la "crítica conciliatoria" del *Semanario*, secundada por la novedad de su formato²⁰⁰ y la habilidad con que era dirigida, triunfó de un modo tan completo²⁰¹ que subsistió hasta la generación siguiente²⁰².

Pocos datos tenemos acerca de su animadversión hacia el *Semanario*, en los primeros años en que éste se publicaba. La única referencia proviene de su artículo dedicado a Mesonero Romanos, por el Villergas siente una profunda antipatía, en el *Juicio crítico*:

¹⁹⁹ A. Peers, ob., cit., II, pág. 128.

²⁰⁰ Cf. la descripción del propio Mesonero Romanos sobre su naturaleza y comienzos (*Memorias de un Setentón*, II, 180-3). A. Peers, II, ob., cit., pág. 128.

²⁰¹ Mesonero Romanos, ob., cit., pág. 182: "A pesar de sus defectos materiales, y a vuelta también de las circunstancias críticas del país en los más encarnizado de la guerra civil, llegó a contar hasta el número, inverosímil en un periódico literario, de cinco mil suscriptores, viéndome en la necesidad de reimprimir la colección completa de los siete tomos o años en que yo la dirigí". Cf. A. Peers, II, ob., cit., pág. 129.

²⁰² A. Peers, II ob., cit., pág. 129, suministra información completa de los editores y propietarios de la revista desde su fundación. Las fuentes de la que proviene aquella son: *Memorias de un Setentón*, Madrid, 1881, II, 180-3; Le Gentil, *Rev. Litt.*, págs. 49-74; y el *Índice* de la revista hecho por Simón Díaz, Madrid, 1946.

El *Semanario Pintoresco*, que alcanzó tan numerosa clientela, se fundó precisamente cuando acababa de morir por falta de suscriptores otro periódico del mismo carácter, titulado *El Artista*, muy superior al *Semanario* y a todo lo que en su género se ha publicado luego en Madrid²⁰³.

Según A. Peers: "El eclecticismo del *Semanario* nunca estuvo largo tiempo en entredicho. Sus principales colaboradores se contaban todos entre los jefes del movimiento: Mesonero Romanos, Gil y Zárate, Segovia y el Marqués de Molíns. A medida que el Ateneo y el Liceo de Madrid iban inclinándose al eclecticismo, el *Semanario* pasaba a ser el órgano casi oficial de estas instituciones"²⁰⁴.

Con el paso de los años, no obstante, Villergas no tuvo ningún escrúpulo de colaborar en esta revista, tal vez porque la dirección del *Semanario* había pasado a "mejores manos"²⁰⁵ que las del *Curioso Parlante*. Al menos así parece deducirse de las poesías y diversos artículos que publicó en él en los años de 1850, 1853-55²⁰⁶.

2.9.3. *El Ateneo científico y literario*

²⁰³ *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 246. Los subrayados pertenecen a Villergas.

²⁰⁴ A. Peers, II ob., cit., pág. 129.

²⁰⁵ Los primeros editores fueron su fundador, Ramón Mesonero Romanos (1836-42), y Gervasio Gironella (1842-4), Ramón de Valladares y Saavedra (1844-45), Francisco Navarro Villoslada y Ángel Fernández de los Ríos (1846). Peers, II, ob., cit., pág. 129, en nota a pie de página, dice que bajo la dirección de estos últimos comenzó "una nueva época" para el *Semanario* que abarcaría desde 1846-1857, año en que finalizó su publicación.

²⁰⁶ José Simón Díaz, "*Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*", Madrid, CSIC, 1946, recoge varias poesías y artículos de Villergas en su Índice.

El "verdadero motor", "autor" y "promovedor" del Ateneo en 1835, que ya había existido desde 1820 hasta 1823, era Mesonero Romanos²⁰⁷, que junto con Rivas y su devoto Alcalá Galiano formaron parte de la comisión organizadora. A la primera Asamblea General asistieron Quintana, Gallego, Larra, Espronceda, Ochoa, Durán, Pacheco, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Donoso Cortés, Roca de Tagores y Ventura de la Vega...; es decir, escaso número de clásicos, casi todos románticos de primera fila y la mayoría de los que luego habían de ser conocidos como eclécticos. El primer presidente fue el Duque de Rivas²⁰⁸.

Los recelos que le inspira el Ateneo son muy afines a los que le llevan a marginarse del café del Príncipe, y derivan de su radicalismo político. La opinión que tenía Villergas de esta institución en 1840 es ilustrativa de ello cuando dice que esta institución, en aquel año, era "bastante impopular"²⁰⁹; a pesar de que, "en el curso de 1839-40 llegó a haber en él diecisiete cátedras y mil seiscientos alumnos"²¹⁰. Y cuyo espíritu, desde la fecha en que se fundó, fue la de dar ejemplo de convivencia ideológica a todos los grupos. [...] Allí hablaron por igual conservadores como Donoso Cortés y Martínez de la Rosa y progresistas como Alcalá Galiano; clasicistas como Alberto Lista y exaltados románticos como Espronceda²¹¹.

La impopularidad que le merece a Villergas El Ateneo es precisamente esa pluralidad y mixtura ideológica de sus miembros. Por ello acepta con agrado la

²⁰⁷ El testimonio procede de Molíns (Mesonero Romanos: *Memorias de un Setentón*, II, 160-61), cf. A. Peers, II ob., cit., pág. 121.

²⁰⁸ A. Peers, II., ob., cit., pág. 121.

²⁰⁹ Cf. *El Brazo de Viriato*, "El Partido republicano en España XVI", N° 32, 16 de septiembre de 1886.

²¹⁰ V. Llorens, *El Romanticismo español*, ob., cit., págs. 237-38.

²¹¹ Cf. Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, ob., cit., pág. 102.

propuesta de fundar un "Ateneo democrático" en 1840-41, "situándose en un salón del convento de Capuchinos del Prado, calle de San Agustín, donde se establecieron cátedras de Derecho Constitucional, Economía Política, Literatura, etc., desempeñadas por D. Joaquín María López, D. José García Villalta, González Bravo y otros ilustres personajes"²¹²; y, por desgracia, destinado a tener una vida muy efímera.

2.9.4. *El Liceo Artístico y Literario*

El Liceo Artístico y Literario fue ampliación de una tertulia literaria privada, organizada por José Fernández de la Vega, joven que había sido miembro del "Parnasillo". En la primera reunión, celebrada en marzo de 1837, intervinieron Gallego, Gil y Zárate, Escosura, Espronceda, Ventura de la Vega, Mesonero Romanos y Miguel de los Santos Álvarez, como también el joven Zorrilla²¹³.

Las ocasiones en que Villergas dirige alguna pulla contra el Liceo son escasas y breves. En los pocos versos y líneas en prosa que dedica a esta institución, los motivos que le inducen a humillarlo guardan una estrecha relación de igualdad o conformidad con aquellos que le llevan a la burla de otros similares organismos culturales, de los que nos hemos ocupado anteriormente. Realmente estos motivos

²¹² Cf. *El Brazo de Viriato*, "El Partido Republicano en España XVI", N° 32, 16 de septiembre de 1886. La existencia del Ateneo democrático no debió de sobrevivir al año 1843, cuando se formó una coalición de la prensa para derribar a Espartero, que propició el acceso de los moderados al poder. Villergas, en *Los políticos en camisa*, t. II, 1846, ob., cit., pág. 112-13, refiere los mismos datos que acabamos de anotar, y añade los nombres de Eugenio Moreno López y de Joaquín Ruinas, quienes -dice- "desempeñaban las cátedras de principios de legislación y de economía política", respectivamente. En las mismas páginas citadas, nuestro poeta declara que se inscribió como socio del mencionado "Ateneo liberal" -dice ahora-, aunque se borró pronto de la lista de discípulos, en cuanto supo que Bravo estaba destinado a impartir Literatura.

²¹³ A. Peers, II ob., cit., pág. 122.

son fáciles de adivinar, es decir, se fundamentan en la nómina de los que allí concurren, la misma que se registra en El Ateneo, en el café del Príncipe, y que pertenece al equipo de redactores y colaboradores del *Semanario Pintoresco Español*.

Las breves alusiones al Liceo son las siguientes:

La literatura creo
Que no da de vida indicios:
Por más que en su apoyo veo
Los auspicios de un Liceo,
Que son muy malos auspicios.

Faltan hombres inminentes
Como sobran habladores
Que aspiran impertinentes
Al título de escritores
Sin ganar el de escribientes²¹⁴.

Otra ocasión que aprovecha Villergas para ridiculizar el tipo de actividades que en el Liceo se organizaban, atañe a su opinión sobre la evolución del romanticismo en España, "tan mal comprendido, tan mal interpretado", y cuyos "imitadores, carentes de las facultades de los modelos originales, acabar[on] por condenar al ridículo las más bellas concepciones":

Me acuerdo, a propósito de esto, del Liceo de Madrid y del Instituto Español, verdaderas academias de emulación donde hace algunos años se presentaban unos a leer versos, otros a improvisar caprichosas figuras o graciosos paisajes sobre el lienzo, otros a cantar o representar comedias, estableciendo sin quererlo una especie de

²¹⁴ *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., 1842, pág. 164; 1847 pág. 145.

competencia en que todos contribuían a difundir el gusto del arte al paso que lisonjaban su amor propio²¹⁵.

Conclusión

El número de autores a los que Villergas endereza su sátira no es muy extenso, y los motivos que le impulsan a escribir contra aquellos son bastante reiterativos. Con manifiesta evidencia, el propósito que guía su sátira personal es denunciar el espíritu de "pandillaje", de "clan" que, en su opinión, compartían muchos de ellos. La relevancia de estos escritores en el mundo literario era decisiva en la determinación de los gustos literarios vigentes, y contra ello y contra ellos clama Villergas en sus poesías, aunque para conseguirlo tenga que dedicarse a ridiculizar de forma individualizada a las más preclaras e insignes figuras literarias.

Contra el espíritu de "grosero pandillaje", corrillo, contertulia, clama Villergas, quizá dolido por las intemperancias de determinar con sus opiniones la crítica literaria de la época; avalada, a su modo de ver, más por el prestigio de su nombre que en el valor, calidad o dignidad de sus creaciones literarias, y de actitudes ante la realidad de la literatura nacional. Por sistema, Villergas, desde *La Nube*²¹⁶ y en su primera edición de poesías, ataca a aquellos que "andan en manada". Aquellos que regidos por un "jefe" o patriarca deciden qué es bueno, malo o inaceptable. Es la autocracia de los poderosos, que continuamente salen con trabas ante cualquier innovación o avanzadilla de algún espíritu joven.

²¹⁵ *Juicio crítico*, ob., cit., pág. 187.

²¹⁶ *La Nube*, Madrid, 1842. Periódico literario, Imp. de la viuda de Jordán e hijos, y después en Imp. La Nube. Comenzó el 15 de agosto, cierra el 30 de octubre del mismo año. Se publicaba cada 5 días, después semanalmente.

Continuamente Villergas alude a su infructuosidad, a su pasar el tiempo, y a la ineptitud implícita de construir una crítica positiva, de cuya falta él se lamentaba desde la desaparición de Larra y Quintana²¹⁷. La insistencia con que Villergas ataca a estos contertulios y academicistas²¹⁸ hace pensar en que tal vez Villergas, más lúcido de lo que hasta ahora se le ha juzgado, intentara denunciar el espíritu eclecticista del movimiento romántico que venía representado por todos ellos. Allison Peers, refiriéndose a los miembros del *Parnasillo*, cita las siguientes palabras de Mesonero:

Todos los concurrentes a aquel certamen de talento alardeaban sus respectivas facultades y convertían aquella modesta sala en una lucha animada, en un torneo de ingenio, y casi casi en una literaria institución²¹⁹.

Ese "casi casi", -observa Peers-, es significativo. Los miembros del *Parnasillo* mantenían, sin duda puntos de vista diversos, pero no forzosamente definidos. Poseían en grado muy acusado el don de la expresión, pero lo emplearon más bien para disputar entre sí y atacar las ideas de los demás que para construir los cimientos de una literatura nueva y estable. No formularon credo alguno; no se propusieron una actuación constructiva ni fundaron ninguna escuela. En esto estribaba su debilidad, y a ello se debe la debilidad del movimiento romántico en su conjunto²²⁰.

La actitud de Villergas, sus declaraciones ante o acerca del movimiento romántico y de la literatura nacional nos parecen ser consecuente y resultado de una postura racionalista, resultado, a su vez, de una clarividencia o lucidez instintiva

²¹⁷ *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, ob., cit., págs. 1-2.

²¹⁸ La mayoría de ellos, son miembros de la Academia.

²¹⁹ *Memorias de un Setentón*, II, 59-60. Cf. A. Peers, I, ob., cit., págs. 297-8.

²²⁰ A. Peers, ob., cit., I, pág. 298.

que le hacen apto para entrever los defectos de la literatura nacional en su conjunto. Villergas, como otros satíricos de la época, sin mostrarse partidario por ninguna de las opciones que el eclecticismo quería armonizar, ataca, satiriza las mismas contrarias estéticas, que estos trataban de conciliar. Para él son tan ridículas las estéticas romántica y neoclásica como la propia y firme intención de querer hermanarlas, es decir la consigna del "justo medio".

Villergas es uno más de los que A. Peers cita como ejemplo de aquel "número cada vez mayor de satíricos que comenzó a chancearse de los movimientos en pugna, a los que por igual se oponían, y de los principios que trataban de conciliar"²²¹. Los siguientes versos de Villergas son una prueba de este propósito:

Para un viejo sistemático
toda novedad es pésima;
nunca están libres los jóvenes
de su oposición frenética.
Si uno es prudente ¡qué rústico!
si uno es de bulla ¡qué pécora!
Cuando ve un drama en el Príncipe,
exclama afligido ¡oh témpora!
y sale haciendo, fanático,
cruces, calvarios ...*et cétera*.

[.....]

Cien coplas hace don Pánfilo
siempre que enristra la péñola,
ya pintando escenas trágicas
ya visiones cadavéricas
Don Hermógenes más clásico
hacina romances y églogas.

²²¹ A. Peers, ob., cit., II, págs. 125-127.

Mas...¿por qué las dan por título
composiciones poéticas?
Porque donde hay menos mérito
hay más presunción ...*et cétera*²²²

Para terminar, y al margen de las motivaciones que impelen a Villergas al cultivo de la sátira personal, podemos apuntar que la redacción de este capítulo, concebido desde la coyuntura específica con que ha sido acometida cada una de las individualidades que es "víctima de ataque", nos ha permitido conocer de qué técnicas y recursos se sirve Villergas en el retrato caricaturesco del sujeto objeto de sátira.

Si se prescinde de la figura del poeta que, por lo menos en parte, es un autorretrato irónico o humorístico de Villergas, en la mayoría de las sátiras personales las víctimas han sido identificadas como retratos de personas verdaderas. Aunque es posible que muchas alusiones nos pasen hoy desapercibidas, o, al menos, que permanezca incógnito el destinatario del ataque, el parecido con la realidad era bastante grande para que los iniciados pudieran hacer la identificación.

Villergas, interesado en la agresión personal directa, emplea, en sus enfrentamientos, abundantes datos acerca del objeto de ataque, y esa inmediatez que guía sus propósitos facilita al máximo la identificación del sujeto atacado. No obstante, Villergas, pese a la elemental técnica en que se fundamentan la mayoría de sus caricaturas, en algunas ocasiones nos describe el sujeto al que dirige la invectiva con malabarismos, adivinanzas y ambigüedades que dificultan su identificación. De ahí que podamos distinguir dos tipos de sátiras personales: las invectivas propiamente dichas, en las que el individuo atacado aparece con nombre

²²² Juan Martínez Villergas, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, ob., cit. Las estrofas en una Letrilla, págs. 85-90, sin título y de carácter costumbrista; las citas en págs. 86 y 89, respectivamente. Los subrayados pertenecen al autor.

propio, y las sátiras de tipos que pertenecen a un sistema convencional injurioso del que no escapa el mismo Villergas.

En ambos casos, en esencia, el arte literario con que Villergas trata de disminuir el objeto de ataque, haciéndolo ridículo o evocando hacia él actitudes de desprecio y desdén, no es muy pródigo ni ingenioso. Su capacidad o potencial verbal expresivo es bastante limitado; la aplicación de la hipérbole como arma o recurso técnico en la deformación caricaturesca no alcanza, en la mayoría de los casos, el grado o nivel de habilidad retórica deseable. Por ello, los resultados del análisis estilístico de sus poesías se caracterizan por el precario número y la escasa variedad de procedimientos lingüísticos que utiliza, de los que hablaremos en el Capítulo IV: Versificación y Lenguaje.

CAPÍTULO IV: VERSIFICACIÓN Y LENGUAJE

Preámbulo

El modo o forma con que adquiere eficacia estética la producción satírica de Juan Martínez Villergas es poco ambiciosa. La limitada calidad artística del corpus textual de que es objeto nuestro estudio condiciona y limita, a su vez, el método de análisis literario con el que se abordan los poemas concretos.

No obstante, aun cuando es probadamente manifiesta esta mengua de eficacia estética, la intención artística de Villergas está presente, dentro de las limitadas posibilidades que su genio, numen, estro poético le dictaba. Su denodada aplicación en demostrar sus aptitudes artísticas son suficientes y merecen nuestra atención.

Nadie más apropiado que Villergas para confirmar, en un sentido amplio, como dice Ayala, "que todo poetizar es autobiográfico, puesto que el poema está construido con materiales de la experiencia del autor"¹. En la mayor parte de la producción satírica de Villergas, esta afirmación se cumple en sentido literal, una vez que se conocen las azarasas vicisitudes de su existencia. En la producción satírica de Villergas concurren intenciones de índole diversa que son muy ajenas a la pura intención artística: promover la edificación moral, satisfacer la vanidad, o procurarse sustento económico, aspectos en los que la crítica de su tiempo y la actual se han apoyado para realizar el estudio literario del conjunto de su obra.

No obstante, como señala Ayala: "Que su primordial intención haya perseguido, ante todo, un objetivo práctico, no prejuzga la calidad artística del texto,

¹ Francisco Ayala, *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza Tres, 1990, pág. 29.

de la configuración del lenguaje en que la obra consiste"². A esa configuración del lenguaje, a la forma en que la estructura verbal se manifiesta en las composiciones concretas, dedicamos nuestra atención.

Razones de método

El modelo de análisis escogido no se ajusta en rigor a ningún tipo determinado ni prefijado. Ha sido elaborado a partir de los elementos que desde su recursividad nos han llamado la atención en cada uno de los poemas. La naturaleza de cada uno de aquéllos nos ha inducido a describirlos dentro de dos apartados: Versificación y Lenguaje.

La inclusión de los aspectos significativos observados en el análisis textual en uno u otro apartado no se presenta de un modo cerrado ni taxonómico, sino que intenta servir de vehículo, de medio coadyuvador complementario y adicional, a las ya apuntadas observaciones en el transcurso de este trabajo, para la comprensión de la intención estética del autor desde su particular perspectiva satírica.

Por otra parte, queremos advertir que los resultados a los que nos pueden conducir el análisis textual de este estudio no pretenden ser exhaustivos, y se deben a razones de índole coyuntural. En lo que respecta a este punto, hemos de recordar al lector de esta investigación que el inventario de los temas y motivos ha sido extraído de determinados fragmentos o confinado, en muchos casos, a unos versos concretos, insertos dentro de una extensa poesía. En los epigramas, en algún soneto, en un par de sátiras en tercetos, y en otras composiciones, las menos, podemos aplicar un método riguroso y probablemente aportar resultados serios y fiables. Pero

² *Ibidem* ob., cit., págs. 30-31.

limitar el estudio de la sátira de tema literario a los epigramas, por ejemplo, es una sinrazón que por diversos motivos no solucionaría los objetivos, ni puede satisfacer los propósitos, con que se concibió nuestra investigación.

Con estos planteamientos, y actuando en consecuencia, adelantamos y prevenimos del carácter parcial y fragmentario con que serán expuestos los resultados del análisis textual, desde los respectivos aspectos que se destacan de la Versificación y del Lenguaje. De aquí que, por necesarias circunstancias, nos veamos obligados a estudiar con detenimiento algunos fragmentos, en unos casos, o poesías completas, en otros tantos, aun cuando sólo nos importen unos pocos versos; o el que no consideremos de relevancia otras composiciones, para las que únicamente indicamos alguna referencia que las identifique y la sitúe dentro del corpus textual de esta investigación.

1. VERSIFICACIÓN

La versificación romántica y la poesía festiva y satírica de J. Martínez Villergas.

El estudio de las consecuencias métricas que trajo consigo la renovación temática y estilística del Romanticismo se centra fundamentalmente en el ámbito de la lírica intimista y de la poesía dramática. La búsqueda de documentación que se ocupe de las innovaciones estróficas que se produjeron en el cultivo de la poesía festiva y satírica ha sido infructuosa. Y ello es así porque en el desarrollo de esta tendencia estética las innovaciones estróficas fueron mínimas, ya que, de un modo generalizado, se mantuvieron, en una labor de continuidad, las formas tradicionales.

En el esfuerzo de los románticos de restaurar los modelos métricos medievales y de los Siglos de Oro, Villergas siguió al pie de la letra a sus contemporáneos. Pero con ello no hizo sino continuar, en lo que a la estética de la sátira se refiere, lo que se venía haciendo desde una larga tradición. Epigramas, letrillas, romances, sonetos, sátiras en tercetos se mantienen en una ortodoxa regularidad métrica que se ajusta a los modelos tradicionales.

Hay, eso sí, importantes y frecuentes usos y aplicaciones de versos de distinta rima en la misma estrofa. La alternancia y combinación de versos de final agudo y esdrújulo con los llanos o graves se da con notable frecuencia. Entre las razones que explicarían esta práctica nos inclinamos por sostener dos: por un lado, hay que pensar en una intención satírica, buscando deliberadamente una rima intencionada que evidenciara, probablemente, la frecuencia con que la rima oxítónica y la proparóxítónica fue cultivada por los románticos en la lírica y la poesía dramática de carácter no satírico; y, por el otro, la lealtad a Quevedo, a quien tanto admiraba, quien utilizó con notable frecuencia la rima aguda en sus poemas burlescos. Aspectos estos que serán tratados en el estudio o análisis de la rima.

Por lo demás, o por otra parte, hay que decir que en la escritura de los poemas poliestrofos Villergas parece perseguir la intención burlesca. No resulta fiable la aparente utilización de la polimetría de sus composiciones en razón de coparticipar junto a los románticos en la búsqueda de renovación métrica, puesto que en las poesías la regularidad de la estrofa y de la versificación es evidentemente obligada y modélica. En este sentido, las aportaciones de Villergas en la liberación de la poesía de las limitaciones preceptivas en métrica del siglo inmediato anterior son mínimas, por cuanto parece obviarlas para seguir los modelos tradicionales.

Si hemos de buscar o rastrear su originalidad ésta se debe en el tratamiento que da a la rima, desde la perspectiva burlesca que hemos apuntado, de la que hemos

hablado en los motivos recurrentes, pero a la que dedicaremos más adelante nuestra atención en un apartado dedicado a la Rima.

También en los poemas poliestróficos y en el uso del romance puede rastrearse esa intencionalidad burlesca, pero salvo algunas composiciones, hemos de concluir que en la versificación Villergas no hizo excesivos esfuerzos personales, sin que ello signifique que no estimemos y reconozcamos su habilidad en versificar, hay que hacerle justicia. En la composición de versos, la "forma es irreprochable", y, según decía Florentino Sanz:

Si como tiene el instinto de la forma tuviera el de las conveniencias literarias y sociales, solidez de juicio y más varia instrucción, llegaría a ser un satírico de primer orden³.

Los moldes estróficos y las formas literarias

Toda vez que se analiza la *sátira* surgen problemas. A lo largo de este estudio hemos tenido que detenernos en los relativos a su clasificación genérica, que, por razones obvias, ahora dejamos de lado. Con ello queremos advertir que desde la perspectiva de la versificación algunos problemas que afectan al análisis de la sátira están pendientes de solución. En este sentido hay que aludir a la dificultad de decidir y/ o determinar sí, por ejemplo, en la elaboración de un inventario de métrica es correcto y conveniente hacer un listado de epigramas y letrillas o romances y describir el metro empleado, o sí por el contrario hay que hacer un recuento de estrofas y tipo de verso empleado y al lado indicar si se trata de un epigrama o de una letrilla. Pudiera ser o parecer que el dato es irrelevante y que el medio poco importa si se llega al fin. La cuestión no es tan sencilla, sobre todo cuando frente a

³ Vicente Barrantes, "Villergas y su tiempo", *La España Moderna*, art. cit., pág. 56.

una poesía que Villergas llama *Letrilla* nos encontramos con la estructura métrica de un romance, seguido de estribillo. O cuando en varias poesías en las que elude subtítularlas con un molde métrico nos encontramos ante un romance, distribuido en cuartetos.

Villergas cultivó con profusión el epigrama, pero escribió multitud de letrillas y romances, varios sonetos y algunas sátiras en tercetos. Aceptar que estos términos son exclusivamente moldes estróficos no nos convence, por la variedad de opiniones que los críticos aducen en sus definiciones y clasificaciones como formas métricas⁴. Afirmar que son géneros literarios autónomos es algo que no ha dicho nadie y que tampoco haremos nosotros. Por tanto nos limitamos a ofrecer un inventario de las formas métricas que utiliza Villergas y que reciben las denominaciones por parte del autor de *epigrama*, *letrilla*, *romance* y *soneto*, y a suscribir bajo el título de *Otras composiciones* aquellas poesías en las que no figura ningún nombre, pero que por el tema son de nuestro interés y sirven para completar la descripción del caudal métrico de la poesía de Villergas.

1.1. Verso y estrofa

El caudal métrico del poeta Villergas tanto en lo que respecta al tipo de verso como a las combinaciones en series estróficas es bastante uniforme y reiterativo. El reducido repertorio métrico se inscribe en el tipo de poesía que Tomás Navarro

⁴ Tomás Navarro Tomás incluye dentro de su libro de *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, todos estos tipos de composiciones; R. Baehr, *Manual de versificación española*, Trad. y Adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1984, omite, sin embargo, la letrilla y el epigrama; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988, sigue a Navarro Tomás.

Tomás llama *métrica popular*⁵ formas tradicionales y populares. El octosílabo es el verso que con más frecuencia utiliza Villergas para componer epigramas, letrillas y romances en los que la redondilla abrazada o cruzada, la cuarteta asonantada o *tirana*, y la quintilla, con estribillo o sin él, sirven como vehículo más idóneo para el género satírico costumbrista. El uso del endecasílabo, más restringido, aparece en los sonetos, en las contadas sátiras en tercetos de que disponemos y en combinación con el heptasílabo en sustitución de la estancia o de la silva, la cual puede ser considerada como estrofa compuesta, más que como verdadera estancia; o un tipo de silva que combina cuartetos, quintetos, tercetos y pareados, por lo que más que estrofa se trata de combinación estrófica.

La descripción y registro del metro va ligado al tipo de combinaciones en series estróficas que utiliza el poeta, la frecuencia de uso del tipo de verso debe ofrecerse o exponerse paralelamente a la descripción de la estrofa utilizada. A continuación pasamos a ofrecer la relación nominal y numérica de las formas literarias-métricas que contienen los libros de poesías anotados.

1.1.1. *Poesías jocosas y satíricas, 1842*⁶

⁵ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, págs. 545-51.

⁶ Esta edición y la de *Poesías escogidas, 1885*, son las únicas que llevan índice, al menos de los ejemplares que nosotros poseemos. Tomamos como referencia la primera edición porque como hemos advertido la segunda de 1847 es una reproducción de aquélla, con la excepción de "Cuadro de Pandilla" que ocupa las primeras páginas del libro, y tres composiciones más, al final del mismo, que por no ser representativas en cuanto al objeto que nos ocupa en este estudio no las analizamos; de ellas hemos dado noticia en Capítulo II: Temas y motivos recurrentes, dentro del apartado El corpus textual.

EPIGRAMAS

Un total de 64. El cómputo de epigramas está hecho o realizado a partir de los que contiene cada uno de los epígrafes que figura en el índice con el nombre de *Epigramas*. En realidad, Villergas intitula como *Epigramas* 29 composiciones, pero bajo esta denominación figuran e incluye dos o tres, de ahí que el número contabilizado por nosotros se extienda hasta 64. De ellos, tan sólo catorce pueden estimarse como de tema literario, y en su mayoría son sátiras personales. Aunque este primer libro es el único que lleva índice, los epigramas no tienen título, por ello reescribimos los primeros versos que los identifican y que forman parte del corpus textual de nuestra investigación. Entre paréntesis indicamos la página de la edición de 1842 y de la de 1847. En la descripción de las composiciones se señala el tipo y número de estrofas empleadas, la clase de verso, y la clase y distribución de las rimas, pues aunque hemos apuntado que la métrica de Villergas sigue modelos tradicionales, no es extraño encontrar combinaciones difíciles de clasificar dentro del repertorio de formas estróficas que ofrecen los manuales consultados sobre la historia de la métrica española.

Un escritor de esta edad (1842, pág. 26; 1847, pág. 34). Consta de una quintilla, en la que todos los versos son octosílabos y de rima aguda consonante, cuya disposición es: -ad -ún -ad -ún -ad.

Buey a D. Roque llamé (1842, pág. 65; 1847, pág. 67). Consta de una quintilla, en la que todos los versos son octosílabos y de rima aguda consonante, cuya disposición es: -é -ción -é -ción -é.

Los diez tomos, vive Dios (1842, pág. 65, 1847, pág. 67). Consta de una quintilla, octosílabos en consonante, rima aguda en -os: 1º, 2º y 5º; llana el 3º y 4º.

Donde Tomás brilla más (1842, pág. 80; 1847, pág. 79). Consta de una redondilla, versos octosílabos rima consonante abrazada, aguda en -as: 1º y 4º; llana en -isto: 2º y 3º.

Hablando con maestría (1842, pág. 85; 1847, pág. 83). Consta de dos redondillas. La primera en versos octosílabos de rima abrazada, consonante y llana en todos ellos: abba, La segunda tiene las mismas características con excepción de la combinación de rima aguda, 1º y 4º, llana 2º y 3º: abba.

A escribir con Calderón (1842, pág. 93; 1847, pág. 89). Consta de una quintilla, de versos octosílabos en consonante, rima aguda en -ón: 1º, 3º y 4º; llana en -osa: 2º y 5º versos.

Diz que ronca está Lucía (1842, pág. 105; 1847, pág. 99). Consta de dos redondillas, ambas compuestas de versos octosílabos en consonante. En la primera la rima, abrazada, es llana en todos ellos: abba. La segunda tiene rima llana en el 1º y 4º, y aguda en el 2º y 3º.

Una comedia empecé (1842, pág. 134; 1847, pág. 122). Consta de una redondilla de versos octosílabos en consonante, con rima aguda en todos los versos: -é -ón -ón -é; y de una cuarteta, octosílabos con rima consonante llana en todos los versos: -echo -ada - echo -ada.

Como el pozo de Facundo (1842, pág. 225; 1847, pág. 194). Consta de una redondilla, de versos octosílabos en consonante, con rima abrazada y llana en todos ellos: -undo -eco -undo -eco.

Un calvo que llaman Gil (1842, pág. 242; 1847, pág. 209). Consta de una cuarteta y de una redondilla, ambas compuestas de versos octosílabos en consonante. La cuarteta lleva rima aguda en -il: 1º y 3º versos; y llana en -anco: 2º y 4º. La redondilla tiene rima llana en todos los versos: -idas -adas -idas -adas.

Al traductor mentecato (1842, pág. 242; 1847, pág. 209). Consta de dos cuartetas, ambas compuestas de versos octosílabos en consonante. La primera lleva rima llana en todos los versos: -ato -eso -ato -eso; la segunda lleva rima aguda en todos los versos: -ir -al -ir -al.

Mozo! medio de cebada (1842, pág. 247; 1847, pág. 214). Consta de dos redondillas, ambas compuestas de versos octosílabos en consonante y de rima abrazada y llana en las dos, su distribución es: -ada -ía -ía -ada / -enso -urro -urro -enso.

En un comité inexperto (1842, pág. 251; 1847, pág. 222). Consta de dos redondillas, ambas compuestas de versos octosílabos de rima consonante. En la primera la rima es llana en todos los versos: -erto -ente -ente -erto. En la segunda redondilla llevan rima aguda en -ey los versos 1º y 4º, y rima llana en -ierra, en el 2º y 3º verso.

Siempre levita (1842, pág. 256; 1847, pág. 218). Consta de una quintilla, en octosílabos consonantes, presentan rima aguda en -án el 2º y 4º verso; el resto, versos 1º, 3º y 5º, rima llana en -ado.

LETRILLAS

Un total de 11. De las cuales ninguna de ellas puede considerarse como de tema literario en sentido absoluto, son sátiras costumbristas que contienen limitadas alusiones al mundo literario que se concentran en algunas estrofas sin ningún orden específico. Todas las letrillas llevan un estribillo que da nombre a la composición. Las que revisten interés, para nuestro estudio, se reducen al número de tres, cuya descripción es la siguiente.

Es novedad: no es novedad (1842, págs. 59-62; 1847, págs. 61-64; 1885, t. I, págs. 97-99). Consta de catorce estrofas de 6 versos octosílabos y pentasílabos, cuya distribución es: cuatro octosílabos pareados divididos por un pentasílabo: el estribillo que da nombre a la composición, y que divide la estrofa en dos partes. Los pareados octosílabos llevan rima autónoma en cada estrofa. Y la única rima que se repite es la del versos agudos 3º y 6º, pies quebrados. Toda la letrilla tiene rima consonante, y en los octosílabos abunda el verso de final grave, con algunas excepciones en que son agudos, sin ningún orden o estructura prefijada. Estos se presentan en las siguientes estrofas: la 3ª, rima -ón, en los dos primeros pareados; la 6ª, rima en -ón, en los dos segundos pareados; la 8ª, rima -ez, en los dos primeros pareados; la 9ª, rima -er, en los dos segundos pareados; y la 11ª, rima -er, en los dos últimos pareados. De esta letrilla, únicamente hemos citado la 2ª y 3ª estrofa en los motivos recurrentes alusivos al mundo literario.

¿Hay cosa más natural? (1842, págs. 81-84; 1847, págs. 80-84; 1857, págs. 233-235). Consta de catorce estrofas compuesta de seis versos octosílabos en rima consonante, y con combinación de final grave y agudo. La estructura métrica de la

letrilla sigue la fórmula tradicional del villancico⁷: la mudanza consta de una redondilla de rima alterna, o cuarteta, sin verso de enlace, le sigue un verso de vuelta que rima con el estribillo: ababcc. En todas las estrofas el verso de vuelta y el del estribillo tienen rima aguda en -al, como corresponde al estribillo "¿Hay cosa más natural?". La mayor parte de las cuartetetas llevan rima llana, pero hay algunas que combinan la rima llana con la aguda, estas son: la 1ª, rima aguda en -in: 2º y 4º versos; la 3ª, rima aguda en -in: 2º y 4º versos; la 10ª, rima aguda en -ir: 2º y 4º versos; la 14ª rima aguda en -bien: 2º y 4º versos. Hay una cuarteta, la 11ª, que rima en esdrújulos, -éjico, en el 2º y 4º versos. Tan sólo la estrofa 9ª alude al mundo literario, en concreto al exotismo de los poetas en el uso de minerales y piedras preciosas para ponderar los atributos de las damas. En esta estrofa la rima es consonante y llana en toda la cuarteta, el verso de vuelta y el del estribillo, llevan rima aguda en -al, como sucede en toda la composición.

Ni el inventor de la pólvora (1842, 108-112; 1847, págs. 101-104; 1857, págs. 236-39). La letrilla consta de 10 estrofas, cada una de las cuales contiene diez versos octosílabos de acento final esdrújulo, con rima asonante en pares, -oa, en toda la composición. En realidad, se trata, a nivel de técnica métrica, de un romance en octosílabos esdrújulos asonantes, donde los dos últimos versos de cada una de las series de diez versos que forman estrofa constituyen el estribillo, que con leves

⁷ Sobre la abundancia y variedad del cultivo del villancico en la composición de letrillas véase Tomas Navarro Tomás, *Métrica española*, ob., cit., págs. 287-88, donde explica que la libertad tanto en extender como en omitir los versos de enlace y de vuelta se advierte ya en el Siglo de Oro.

variaciones glosan el tema de la composición, y repiten, en concreto el verso 10º, parte del título de la poesía⁸.

ROMANCES

Un total de 8, de ellos cinco son los que interesan a nuestros propósitos, en las mismas condiciones apuntadas para las letrillas. Al igual que sucede con los epigramas, los romances no llevan título, por ello damos como referencia el primer verso.

Mi profesión de fe (1842, págs. 4-13; 1847, págs. 18-23; 1857, págs. 49-55; 1885, t. I, págs. 13-20). Versos octosílabos distribuidos en cuartetos, rima llana en -ao.

En el sitio más recóndito (1842, págs. 45-53; 1847, págs. 49-53; 1857, págs. 56-62). El romance escrito en verso octosílabo aparece dividido en estrofa de cuatro versos, sólo a nivel tipográfico podría parecernos que se trata de cuartetos asonantados o *tiranas*, esta idea se desvanece cuando observamos que en toda la composición mantiene la misma asonancia en los versos pares y de final agudo -i. Pertenece al tipo de romance narrativo descriptivo, en el que se nos cuenta las dificultades de la conquista y cortejo de las mujeres de la época. Sólo algunas estrofas hablan del prototipo de niña romántica (extravagancias de la moda).

⁸ La poesía ha sido reproducida en su versión íntegra en el Capítulo II: Temas y motivos recurrentes, véase el apartado dedicado al análisis de los textos de *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, 1847, 1857, 1885.

La cosa más historiada, como epígrafe lleva: Dedicada a mi amigo D. Manuel Crivell (1842, págs. 72-79; 1847, págs. 73-78; 1857, págs. 63-68; 1885, t. I, págs. 41-46). Presenta la misma estructura que el anterior, con la salvedad de que la rima de los versos pares no es aguda sino llana: -io. Puede ser una parodia del estilo afectado de los románticos en ponderar la belleza femenina de la amada.

Mi torpeza (1842, págs. 96-104; 1847, págs. 92-97; 1857, págs. 69-74; 1885, t. I: "Distracciones", págs. 183-189). Versos octosílabos distribuidos en cuartetos, rima asonante en pares con verso de final llano en -ea.

Los Mandamientos (1842, págs. 114-120; 1847, págs. 106-110; 1885, t. I: *Examen de conciencia*, págs. 67-72). Sucede, como en otras composiciones, que, aunque Villergas no intitule a ésta de romance, su forma métrica no nos permite otra clasificación que la de romance octosilábico. Distribuidos en cuartetos, los versos presentan rima aguda en -e. Es de carácter costumbrista, y el interés que reviste, para citarla, es por las alusiones y repercusiones que en la actividad de la moral social ejercen algunas manifestaciones literarias.

Chanzas como veras y veras como chanzas, (1842, págs. 135-141; 1847, págs. 123-127; 1885, t. I: *Deseos*, págs. 169-173). Aunque Villergas no intitula esta composición de romance, la métrica confirma su identidad como tal molde: versos octosílabos distribuidos en cuartetos con única rima llana en -io en toda la poesía. Se trata de una especie de profesión de fe, donde el poeta confiesa sus apetencias acerca o en torno a todo lo que le rodea, en cualquier orden de la vida social.

A la luna (1842, págs. 171-177; 1847, págs. 151-56; 1857, págs. 75-80; 1885, t. I, págs. 141-47). Es un romance, de versos octosílabos distribuidos en cuartetas, con única rima llana: -ea, en pares, en toda la poesía.

SONETOS

Un total de 5. De ellos, tan sólo uno, el titulado "A Moratín" (1842, pág. 243; 1847, pág. 210), reviste interés en este estudio, por tratarse de una sátira personal. No presenta ninguna singularidad métrica que merezca destacarse, compuesto en endecasílabos de rima consonante.

Los otros son: "Mandó el Tío...", (1842, pág. 25, 1847, pág. 33); "Un día, y no por cierto muy remoto", (1842, pág. 64, 1847, pág. 66); "El hombre de dos caras", (1842, pág. 106, 1847, pág. 99); "Inés, moza criada en Fuencarral", (1842, pág. 178, 1847, pág. 157).

OTRAS COMPOSICIONES

Hay un total de 14. En algunas de ellas Villergas indica entre paréntesis la forma literaria o subgénero poético al que pertenecen.

Un sueño con la ciudad de Jauja, donde se come, se bebe y no se trabaja, (1842, págs. 27-43; 1847, págs. 35-47; 1857, págs. 218-229; 1885, t. I, págs. 21-35). Se trata de un extenso poema poliestrofico donde Villergas da cabida o aprovecha la ocasión para mostrar su habilidad como versificador. La descripción de la métrica tiene que ir unida al orden o distribución con que se desarrolla su contenido. Comienza con 13 cuartetos dodecasílabos en los que combina rima llana

y aguda, los versos de final agudo son, en las trece estrofas, el 2º y el 4º. Siguiendo el orden de los cuartetos las rimas respectivas son: -il, -en, -on, -el, -o, -ir, -on, -ir, -on -al, -on, -al, -or. Podría calificarse este comienzo de introducción, de reflexión poética que justifica el motivo que se desarrolla en la composición. Le sigue una serie o tirada larga de versos octosílabos distribuidos en cuartetos, rima asonante y llana en los pares en -aa, el molde métrico-literario de romance le sirve a Villergas como marco de apoyo para prevenir al lector del sueño con la "ciudad paraíso". Para ilustrar esta idea el poeta utiliza una serie de preguntas retóricas que son reflexiones prosaicas de las experiencias cotidianas, y que conducen al deseo de vivir o habitar en Jauja: allí pueden solucionarse los problemas y hallarse los beneficios de toda clase de vicisitudes humanas. La distribución del romance en cuartetos permite computar el número de estrofas que alcanza a 18, y advertir que a partir de la 8ª hasta la 16ª inclusive Villergas termina el último verso con la palabra "Jauja", la expresión sentenciosa con que termina y se cierra la cuarteta parece un reclamo que predispone la atención del lector hacia el lugar soñado. A continuación le sigue la descripción fantástica del lugar, escrito en 14 octavas reales. El único dato curioso que advertimos en ellas es que en la primera octava los dos últimos versos son de rima o final agudo, en -ón, el resto de las estrofas mantienen la rima llana en todos los versos. En las octavas Villergas se ocupa del espacio físico, pero también de las gentes y del modo de gobierno, introduce con ironía sus opiniones adversas a la forma política de la monarquía, al sistema económico, como el asunto de los bienes nacionales, y en general al principio de la libertad. Él mismo reconoce, en la última estrofa, que puede ser "tachado de disolvente" si profundizara más en estos asuntos. Le sigue o a continuación retoma el romance, en octosílabos, distribuidos en cuartetos y con rima aguda en -e, vuelve a ponderar las excelencias del lugar en necesidades y apetencias cotidianas para parangonarlas con las que no se disfrutaban en la vida real: desarrolla el tópico del mundo al revés. No faltan alusiones políticas

ni tampoco de tipo cultural como la galofobia, al final parece querernos decir que en Jauja impera el sentido común, provisto de un grado alto de tolerancia, y la filosofía se resume en un "vive y deja vivir". La última parte de la composición esta escrita con 14 quintillas. En las cinco primeras combina rima llana y aguda en todas ellas, excepto en la 3ª en que solo utiliza la rima llana. Y lo que hace en ellas es repetir las excelencias del lugar como un cierre a lo ya dicho con otros términos anteriormente. La rima aguda se distribuye del siguiente modo: 1ª quintilla, agudos en -ir: 1º, 3º y 4º versos; la 2ª quintilla, agudos en -ar: 2º y 4º versos; la 4ª quintilla, agudos en -er: 1º, 3º y 4º versos; la 5ª quintilla, agudos en -ón: 1º, 3º y 5º versos. A partir de la 6ª quintilla Villergas da a entender que está volviendo a la vigilia al mundo real, son unos versos que recuerdan a Boscán:

"Tanto placer me causaba
La fortuna en que me vía,
Que en despertar no pensaba;
Y aun soñaba que dormía
Cuando durmiendo soñaba".

Las ocho últimas quintillas con que termina la composición están destinadas a expresar la frustración de la vigilia, de la realidad: los sinsabores que le rodean. En esta quintillas Villergas alterna arbitrariamente las rimas llanas y las agudas, en algunas estrofas combina una y otra rima, en otras utiliza exclusivamente la rima aguda, y en las menos usa la rima llana en toda la estrofa. Las quintillas que están escritas con versos de final llano y agudo son: la 9º: agudos en -or, en 2º y 4º versos y la 11º, agudos en -er, en 1º, 3º y 4º versos. Las quintillas que presentan rima aguda en todos los versos son: la 7ª, agudos: -ar -er -ar -er -ar; la 8ª, agudos: -ón -í -ón -í -ón; y la 14ª, agudos: -or -ás -or -or -ás. Las quintillas 6ª, 10ª, 12ª y la 13ª mantienen el verso de final llano en toda la estrofa. No encontramos ningún motivo especial que explique esta alternancia de las rimas y de las estrofas. Conclusión resumen:

Villergas utiliza el t3pico del mundo al rev3s, para hacer una cr3tica social y pol3tica del d3a, a trav3s de la utop3a, del sueo del para3so.

La sonrisa de Belisa (1842, p3gs. 66-70; 1847, p3gs. 68-71; 1857, p3gs. 286-88). Consta de 24 redondillas, que en su mayor n3mero presentan rima llana. 3nicamente siete estrofas combinan rima llana y aguda, estas son: la 3^a, agudos en -3: 2^o y 3^o versos; la 7^a, agudos en -3n: 1^o y 4^o versos; la 12^a, agudos en -ir: 2^o y 3^o versos; la 14^a, agudos en -ar: 1^o y 4^o versos; la 16^a, agudos en -3: 1^o y 4^o versos; la 19^a, agudos en -o: 1^o y 4^o versos; y la 24^a, agudos en -3n: 1^o y 4^o versos. No existe ning3n tipo de orden ni simetr3a en la distribuci3n de las estrofas en las que se combina la rima llana y aguda dentro de la misma estrofa, con respecto a las otras que mantienen la rima llana en la totalidad de la estrofa. Por otra parte, Villergas tampoco guarda o establece ning3n tipo de correlaci3n, simetr3a ni orden en la disposici3n del verso de final agudo o llano dentro de la misma estrofa, as3, por ejemplo, vemos que en la 3^a estrofa los versos de final agudo son el 2^o y el 3^o, en la 7^a estrofa estos se sit3an en el 1^o y el 4^o, en la 12^a vuelven aparecer en el 2^o y 3^o, y en las estrofas 14^a, 16^a, 19^a y 24^a los agudos est3n en el 1^o y 4^o verso.

Cuesti3n del d3a. Madrid antes del 15 de mayo de 1842 (1842, p3gs. 86-92, 1847, p3gs. 84-88). Consta de 35 redondillas, en las cuales mantiene en algunos casos la rima llana en toda la estrofa, en otras alterna o combina la rima llana y la aguda. No nos detenemos en su descripci3n detallada por falta de inter3s para nuestro estudio, tampoco hemos destacado la pertinencia de ning3n motivo recurrente.

La rabanera (Canción), (1842, págs. 94-95; 1847, págs. 90-91, es de carácter político). No nos detenemos en su descripción por las mismas razones apuntadas en la poesía anterior.

Epitafios (1842, pág. 142; 1847, pág. 128). Carecen de interés para los propósitos que se persiguen en este estudio.

Mi casa (1842, págs. 143-153; 1847, págs. 129-136; 1857, págs. 279-285; 1885, t. I, págs. 3-10). No nos detenemos en su descripción detallada por falta de interés para nuestro estudio, tampoco hemos destacado la pertinencia de ningún motivo recurrente; aunque hayamos citado unos escasos versos en el cuerpo de este trabajo, las razones que nos han inducido a ello han sido de índole circunstancial y los comentarios expletivos.

Epitafios (1842, pág. 158; 1847, pág. 141). Sucede lo mismo que con los Epitafios líneas arriba anotados.

Al pensamiento (1842, págs. 159-169; 1847, págs. 142-149; 1885, t. I, págs. 213-221). Consta de 49 quintillas. Villergas vuelve a utilizar la combinación de estrofas en las que mantiene la rima llana en todos los versos de la estrofa con otras en las que alterna la rima llana y aguda. Así tenemos que en 29 estrofas mantiene la rima llana en todos los versos de la estrofa, mientras que en 18 de ellas combina versos de final llano con agudos. En estas estrofas la distribución de la rima aguda es como sigue: la 2ª, agudos en -ón: 1º, 3º y 4º versos; la 3ª, agudos en -os: 2º y 5º versos; la 9ª, agudos en -idad, -dad: 1º, 3º y 4º versos; la 11ª, agudos en -or: 2º y 5º versos; la 14ª, agudos en -as: 1º, 3º y 5º versos; la 16ª, agudos en -ar: 1º, 3º y 4º versos; la 18ª, agudos en -er: 2º, 3º y 5º versos; la 20ª, agudos en -ar: 1º, 3º y 4º versos; la 22ª, agudos en -es: 1º, 3º y 4º versos; la 27ª, agudos en -al: 2º y 4º versos;

la 31ª, agudos en -ón: 2º y 5º versos; la 32ª, agudos en -és: 1º, 3º y 5º versos; la 33ª, agudos en -or: 1º, 3º y 5º versos; la 41ª, agudos en -ar: 2º y 4º versos; la 42ª, agudos en -ir: 2º y 4º versos; la 45ª, agudos en -ú: 2º y 5º versos; la 46ª, agudos en -er: 1º, 3º y 5º versos; la 48ª, agudos en -ís: 2º y 5º versos. Hay dos estrofas que escapan a estas características: la 26ª, cuyos versos son todos de final agudo: -ar -ar -ir -ar -ir, y la 34ª, que combina versos de final llano con esdrújulos, éstos en -ítico: 1º, 3º y 5º versos.

Muera Marta y muera harta (Cuento), (1842, págs. 180-213; 1847, págs. 159-184). No nos detenemos en su descripción por motivos de interés y curiosidad para el tema de esta investigación, ya aludidos en otras poesías.

A una desdeñosa (1842, págs. 220-224; 1847, págs. 190-93). No nos detenemos en su descripción por motivos de interés ya aludidos en otras poesías.

¡Así anda ello! (1842, págs. 226-234; 1847 págs. 195-202). Consta de 28 octavas reales, en todas ellas se mantiene o sigue el modelo tradicional, únicamente hay que destacar que en la 3ª octava los dos últimos versos son de final esdrújulo: -óstoles; en el resto de las estrofas mantiene la rima llana en todos los versos.

Seguidillas (1842, págs. 236-241; 1847, págs. 204-208). No nos detenemos en su descripción por las razones apuntadas anteriormente en otras poesías.

Epitafios (1842, pág. 244; 1847, pág. 211). No nos detenemos en su descripción por las razones apuntadas anteriormente en otras poesías.

El ¡zape! (Canción), (1842, págs. 245-46; 1847, págs. 212-13). No nos detenemos en su descripción por las razones apuntadas anteriormente en otras poesías.

1.1.2. *La Nube*, 1842

Damos entrada aquí a varios epigramas y dos extensas poesías que Villergas no publicó en ninguno de sus libros de poesías. Constituyen todas las composiciones sátiras personales que hemos reescrito en el análisis de la sátira personal.

EPIGRAMAS

Un total de diez, de los que nueve fueron exclusivamente publicados en esta revista. Todos ellos han sido reproducidos en el apartado "Las víctimas del ataque", dentro del capítulo de La sátira personal. Como venimos haciendo con los epigramas de sus libros de *Poesías*, para identificarlos damos como referencia el primer verso.

"Distínguese los autores" (*La Nube*, 1842, N° 4, 1 de septiembre, pág. 32). Consta de una quintilla con todos los versos de rima llana, que se distribuye del siguiente modo: -ores -ido -ores -ores -ido.

"El señor Bretón infiero" (*La Nube*, 1842, N° 4, 1 de septiembre, pág. 32). Consta de una quintilla con todos los versos de rima llana, que se distribuye en: -ero -undo -ero -ero -undo.

"No admiro Gil en verdad" (*La Nube*, 1842, N° 6, 10 de septiembre, pág. 43).
Consta de una quintilla en la que combina la rima llana, en -oco: 3° y 5° versos, con la aguda en -dad, -idad: en 1°, 2° y 4° versos.

"Gilote no es Nacional" (*La Nube*, 1842, N° 6, 10 de septiembre, pág. 43).
Consta de una cuarteta en la que combina la rima llana, en -ero: 2° y 4° versos, con la aguda en -al: 1° y 3° versos.

"Quieres jocoso escribir" (*La Nube*, 1842, N° 10, 7 de octubre, pág. 80).
Consta de una quintilla en la que combina la rima llana en -eño: 2° y 4° versos, con la aguda en -ir: 1°, 3° y 5° versos.

"Gruña cualquier monigote" (*La Nube*, 1842, N° 12, 23 de octubre, pág. 94).
Consta de dos redondillas con versos de rima llana en ambas, que se distribuye por orden: -ote -ado -ado -ote / -alo -eno -eno -alo.

"Gilote me causa horror" (*La Nube*, 1842, N° 12, 23 de octubre, pág. 94).
Consta de una quintilla en la que combina la rima llana en -eta: 2° y 5° versos, con la aguda en -or en 1°, 3° y 4° versos.

"Preguntando cuantas son" (*La Nube*, 1842, N° 12, 23 de octubre, pág. 94).
Consta de una quintilla en la que combina la rima llana, en -una: 3° y 5° versos, con la aguda, en -ón: 1°, 2° y 4° versos.

"Barbaridad dicen que es" (*La Nube*, 1842, N° 12, 23 de octubre, pág. 94).
Consta de dos redondillas. En la primera todos los versos son de final agudo, riman en -es -on. En la segunda redondilla combina versos de rima llana y aguda que se distribuye: el 1° y 4° llanos, en -ades; el 2° y 3° agudos en -dad/-idad.

La comedia "El comité", es una de las sátiras personales inéditas de Villergas que en el curso de esta investigación hemos citado en varias ocasiones: "El Comité. (Comedia en un acto representada en el Teatro del Príncipe)"⁹. La composición, escrita en verso, es una parodia de los miembros del comité del Príncipe, que decidían la aprobación o el rechazo de las obras que en este teatro debían representarse. En ella figuran las siguientes "personas: D. J. Nicasio Gallego, D. M. Bretón de los Herreros, D. A. Gil y Zárate, D. Ventura de la Vega, D. Julián Romea".

Encabeza esta composición un dibujo que reproduce una escena en la que Julián Romea, de pie, escucha a Gil y a Bretón, ambos de rodillas y en actitud implorante; al pie del dibujo figuran los versos que sirven de estribillo a las redondillas de la Escena II, Gil:- "Diga vd. que soy un zote/ mas no se enfade conmigo./ Bretón:- Lo mismo digo". La composición, escrita en varios metros, consta de cuatro escenas y una "última" (sin numeración), en ella Villergas ridiculiza las arbitrariedades del citado comité a la hora de reunirse sus miembros para la lectura de una pieza de un autor novel.

Escena I (soliloquio de Romea) está compuesta por dos octavas, rima llana

Escena II (diálogo entre Romea, Gil y Bretón), la primera secuencia esta compuesta por cuatro redondillas: la primera con todos los versos de rima aguda, -án, -ís, en la segunda combina llanos y agudos, -ote, -ón, en la tercera combina también agudos y llanos, -uz, -amas, y en la cuarta también agudos y llanos, -itos, -oy. La segunda secuencia (Gil y Bretón se arrodillan, sólo habla el primero, mientras que Bretón asiente en todo lo que dice Gil), consta de cinco redondillas: la primera con versos esdrújulos y llanos, -ánimo, -eza, la segunda con todos los

⁹ *La Nube*, nº 7, 15 de septiembre de 1842, págs. 51-55.

versos de rima llana, -oba, -una, la tercera también con versos llanos, -ada, -urro, la cuarta igual con versos llanos, -alma, -ilde, y en la quinta alterna versos llanos y agudos, -ote, -ón, (todas las redondillas de la primera y segunda secuencia terminan con un verso de vuelta, de rima distinta a la de las redondillas, pero igual a la del verso de pie quebrado (cuatro sílabas) que le sigue como estribillo para la intervención de Bretón, que asiente con lo que Gil dice: Bretón -"Lo mismo digo"). La tercera secuencia (habla Romea) consta de tres redondillas: la primera con versos llanos y agudos, -opo, -dad, la segunda con llanos, -uras, -alvo, y la tercera toda con versos agudos, -or, éis.

Escena III en quince redondillas: la 1ª en versos llanos y agudos, -amo, -il, la 2ª en versos llanos, -igo, -ervo, la 3ª llanos y agudos, -unto, -ón; la 4ª en llanos y agudos, -arla, -er, la 5ª todos llanos, -ace, -erla, la 6ª en llanos, -uda, -ero, la 7ª en agudos y llanos, -ón, -iguo, la 8ª agudos y llanos, -us, -obra, la 9ª llanos y agudos, -ercio, -él, la 10ª agudos y llanos, -é, -amos, la 11ª todos llanos, -urso, uestras, la 12ª todos agudos, -a, -i, la 13ª en agudos y llanos, -al, -era, la 14ª en agudos y llanos, -ón, -eso, y la 15ª todos llanos, -idos, -amos.

Escena IV, en romance tradicional, versos octosílabos en rima asonante -uo, en los pares.

Escena última (Dichos y Vega), compuesta en dieciséis redondillas: la 1ª todos los versos en rima llana, -ega, -ores, la 2ª igual, -isa, -alta, la 3ª lo mismo, -eo, -ado, la 4ª en versos llanos y agudos -edias, -al; la 5ª en agudos y llanos, -or, -ena, la 6ª en llanos y agudos, -itudes, -ón, la 7ª en versos llanos, -ucho, -osa, la 8ª en llanos y agudos, -ascua, -á, la 9ª en llanos, -entos, -ente, la 10ª en llanos y agudos, -ube, -or, la 11ª todos llanos, -ores, -ino, la 12ª todos llanos, -ados, -uno; la 13ª llanos y agudos, -eso, -al, la 14ª todos llanos, -ulla, -ote, la 15ª en llanos y agudos, -alma, -oz, y la 16ª en esdrújulos y llanos, -ódico, -ido.

La sátira en tercetos "La Ingratitud. Musa X. A Ventura de la Vega y comparsa. Sátira o como se le quiera llamar"¹⁰. Compuesta en 82 tercetos encadenados más un cuarteto final, todos los versos de rima llana, no presenta ninguna singularidad métrica que merezca destacarse.

1.1.3. *Poesías jocosas y satíricas*, 1847¹¹

"El cuadro de Pandilla"¹², págs. 9-17, es una extensa sátira en tercetos endecasílabos encadenados, que consta de 289 versos distribuidos en 95 tercetos más un cuarteto final, con rima llana consonante todos ellos salvo el 128º, 130º y 132º que son esdrújulos (polígrafo, calígrafo y taquígrafo, respectivamente). La composición constituye un violento ataque contra ciertos escritores de su tiempo, a los que se acusa de espíritu de clan, oportunismo político y escasa altura literaria.

1.1.4. *Los siete mil pecados capitales*, 1846

Consta de 311 páginas más 8, de estas últimas de la V-VIII es el prólogo del autor, el resto pertenecen a la portada.

¹⁰ LA INGRATITUD. MUSA X ..., *La Nube*, nº 10, 7 de octubre, págs. 76-78.

¹¹ De esta edición solo cabe describir "Cuadro de Pandilla", como ya hemos indicado en otro lugar, Villergas reproduce en ella, sin ningún cambio, las mismas poesías de 1842, añade "Cuadro de Pandilla, dos o tres poesías más que no interesan a nuestros propósitos, y el cuento en verso "La casa del duende", del que sólo hemos citado unos versos para ilustrar el motivo de los tópicos de la nocturnidad, en apoyo y con sentido adicional de otros textos más extensos y representativos, que han sido reproducidos oportunamente en el capítulo dedicado a los temas y motivos recurrentes.

¹² Publicada por primera vez en *El Espectador*, 1846, *Suplemento* del Nº 38, 27 de septiembre.

El libro *Los siete mil pecados capitales* no lleva índice. La descripción de las composiciones que aquí ofrecemos está elaborada a partir del interés que ofrecen los textos de acuerdo con el tema que rige en este trabajo. El número de poemas seleccionado no es muy elevado, pero desde el punto de vista de la creatividad despiertan tal curiosidad que en beneficio de esta se olvida la cantidad numérica. De ahí que las descripciones tengan que ser más extensas por los pormenores que reclaman la distribución de los versos y el orden y la naturaleza de las series estróficas.

EPIGRAMAS

Un total de 23, de los cuales tan sólo dos de ellos pueden formar parte del corpus textual objeto de estudio.

El que dedica a Ventura de la Vega, lo encabeza una advertencia que es más extensa que el propio epigrama, evidencia el tema y hace innecesaria toda explicación: "*A un sujeto a quien hicieron socio de la Academia de la lengua castellana, sin más méritos que el haber dado a luz algunas traducciones*" (pág. 70, publicado anteriormente en *La Nube*, N° 3, 20 de agosto, 1842, pág. 20) Consta de una redondilla octosilábica, de rima abrazada, rima aguda, en -es, en 1º y 4º versos; rima llana en -emia, en 2º y 3º versos.

El otro epigrama es "En un chapurrao macarrónico", pág. 266. Consta de una redondilla y una cuarteta. La redondilla combina versos de rima esdrújula: -ónico, en 1º y 4º versos, con versos de rima aguda: -uz, en 2º y 3º versos. La cuarteta utiliza rima llana en todos los versos: -ela en 1º y 3º versos, -una, en 2º y 4º versos.

LETRILLAS

Un total de 14, aunque solamente cuatro de ellas aluden, en limitadas estrofas, al mundo literario. Las composiciones no llevan título, siguiendo a Villergas en la intitulación de las letrillas de *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, podemos intitularlas por el estribillo, y reescribimos el primer verso.

Etcétera, Etcétera ¿Por qué la señora Brígida..., (págs. 85-90). Compuesta en once estrofas de 10 versos octosílabos de rima asonante en los pares, la rima es única en toda la composición: -ea. Las características más sobresalientes residen en el tipo de estrofa y en el uso exclusivo de final de verso esdrújulo, para todos los versos. El estribillo que da nombre al poema forma parte del final del verso décimo. Podría tratarse de una décima con estribillo. El uso de la décima con fines humorísticos¹³, así como con las características que atañen a la reducción de la rima a la mera asonancia en los pares¹⁴, o al uso de estribillo como parte de la estrofa¹⁵, reducido a una sola palabra¹⁶, está documentado tanto en composiciones anteriores como en las contemporáneas y posteriores a esta letrilla. Otra posibilidad es que se trate de una letrilla escrita en romance, distribuido en series de diez versos, con estribillo.

¹³ T. Navarro Tomás, *Métrica española*, ob., cit., pág. 319. Baehr, *Manual de versificación española*, ob., cit., pág. 305.

¹⁴ T. Navarro Tomás, ob., cit., pág. 319: "Lista compuso décimas con combinación mixta de consonantes y asonantes y con simple orden alterno de versos sueltos y rimados". *Ibidem*, pág. 364: "Rosalía de Castro simplificó la décima reduciendo la rima a la mera asonancia en los pares".

¹⁵ T. Navarro Tomás, ob., cit., pág. 386: "La décima con estribillo en el que este forma parte de la estrofa fue utilizado en D. Juan Tenorio".

¹⁶ T. Navarro Tomás, ob., cit., págs., 288, 338, 386.

Parece bien, parece mal, Que al que cumpla un sacrificio, (págs. 117-120).
Consta de ocho coplas de pie quebrado. Cada copla esta compuesta por una estrofa de ocho versos, dispuesta en dos semiestrofas rigurosamente simétricas de cuatro versos cada una de ellas, cuya medida, orden y rima se distribuyen del siguiente modo: tres octosílabos más un pentasílabo, los dos primeros forman pareados de rima consonante y llana, el 3º forma pareado con 4º, el pentasílabo, ambos de rima consonante y aguda: que es parte del estribillo. No hay enlace de rimas entre las dos partes de la estrofa total, lo único que las une y se mantiene es la rima en consonante y que cada semiestrofa se cierra con el pentasílabo agudo, que de forma alternativa cierra la semiestrofa e introduce el estribillo: "parece bien/parece mal". La excepción a esta distribución la ofrece la copla 7ª, en la que la segunda semiestrofa lleva todos los versos con rima aguda. Para ilustrar el complejo esquema de estas coplas, reescribimos la 7ª y la 8ª:

"Que a un hijo Martín y Antonia
en bautismal ceremonia
el nombre de ambos le den
parece bien.

Mas luego el galopín
por llamarse Antón-Martín
vaya y venga a su hospital
parece mal

En toda la composición cada una de las semi estrofas que contiene la copla tiene rima autónoma, y siempre se repite el mismo esquema. Podría pensarse en otro tipo de forma métrica: cosante, baile, canción paralelística¹⁷, pero la tipografía

¹⁷ Por el desarrollo de la idea temática en movimientos alternos de avance y retroceso y por el estribillo. Véase Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, ob., cit., págs. 340-41; T. Navarro Tomás, ob., cit., págs. 64, 167, 232, 241, 286, 291, 385.

que presenta el poema hace que nos inclinemos por clasificar a estas series estróficas dentro de las coplas¹⁸.

¡Válgame el cielo! / ¡válgame Dios, / cuánto me pesa ser español! (págs. 167-172). Consta de ocho series estróficas compuestas cada una de ellas por 12 versos pentasílabos más un estribillo, que se repite al final, y que encabeza y da nombre a la composición. El cuerpo estrófico de doce versos, que glosa el estribillo, presenta rima asonante en pares y final de verso agudo -o, que se mantiene en toda la composición. El estribillo está formado por cuatro versos pentasílabos, también de rima asonante aguda en -o, en los pares, por lo que podría definirse o clasificarse como una cuarteta asonante o *tirana*: -á-á.

Unos nacen con estrella y otros estrellados (págs. 199-205). Consta de 28 quintillas. Encabeza la composición una quintilla cuyos dos últimos versos le dan nombre y forman el estribillo. Como en la mayoría de las letrillas, esta estrofa inicial es la que contiene el asunto, que permite el desarrollo de la poesía como una glosa. El reparto o distribución de las series estróficas es regular, con excepción de la primera serie; es decir, en primer lugar aparece el texto inicial al que le sigue una quintilla con el estribillo. A continuación sigue una serie de cuatro quintillas, la cuarta es la que contiene el estribillo. En toda la composición se mezclan todas las variantes más habituales de la quintilla en la distribución de las rimas, algunas todas

¹⁸ Este tipo de metro guarda evidentes concomitancias con los modelos de poesía medieval dedicadas al canto. Resulta además que es muy difícil separar asunto, tono, intención festiva y satírica en ciertas formas tradicionales y populares destinadas por el ritmo para el canto y la danza, en relación con formas francesas y gallego-portuguesas. Por otra parte, la libertad con que se practicó la intervención del pie quebrado sin orden definido no sólo pertenece a los románticos sino a una larga tradición en la historia de la métrica española. Véase T. Navarro Tomás, ob., cit., págs. 91, 133, 219, 267, 317, 362.

llanas, otras todas agudas, las menos; y, en número casi igual al de las estrofas de rima llana total, se combinan rimas graves y agudas con entera libertad dentro de la misma estrofa. Así observamos que la 2ª quintilla todos los versos son de rima aguda: -al -on -al -al on; la 5ª en llanos y agudos, en -er: 1º, 3º y 4º versos; la 15ª llanos y agudos, en -ón: 1º, 3º y 5º versos; la 17ª llanos y agudos, en -iz: 2º y 4º versos; la 18ª, llanos y agudos, en -ín: 1º, 3º y 4º versos; la 19ª todos agudos: -ís -ón -ís -ón -ís; la 22ª todos agudos: -er -or -er -er -or; la 23ª llanos y agudos, en -ar: 1º, 3º y 4º versos; y la 27ª, llanos y agudos, en -er: 1º, 3º y 5º versos. El asunto que inspira este poema es costumbrista, las estrofas que apuntan al mundo literario se encuadran en una serie estrófica de cuatro quintillas con rima llana: la 9ª, 10ª, 11ª y 12ª. Estas estrofas aluden al éxito y proliferación de los poetas, pero, a pesar de la general ponderación que se les tributa, el premio, trato o reconocimiento que reciben por parte de la sociedad no se reparte de forma equitativa. Es un agravio comparativo ver cómo la fortuna favorece a unos y a otros los ignora, ni el esfuerzo ni el brillo de su arte es recompensado como merecen.

ROMANCES

A diferencia de su libro *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, en cuyo índice Villergas anotó junto al título de la mayoría de sus composiciones el nombre de su forma métrica, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, no solo carece de índice sino que además solamente intitula como romance una única composición: "Romance histórico", páginas 7-16. El criterio que siguió nuestro poeta tanto para intitular esta composición de romance como para no hacerlo en otras, que por las características formales y temáticas que presentan se corresponde con esta forma métrica, es arbitrario. De ahí que hayamos considerado como romances varias poesías que por los rasgos técnicos de su versificación se corresponden con el romance.

El asunto sobre el que versa cada uno de ellos no es de interés para nuestro estudio, salvo algunas excepciones que solo alcanzan a unos versos, y de los cuales nos ocupamos en su momento oportuno. Se trata del romancero costumbrista que Cossío llama a una tendencia posterior a la época a la que se ciñe este trabajo, pero cuyo precedente no solo se encuentra en las ejecuciones poéticas de Villergas sino en varios contemporáneos suyos, de acuerdo con el desarrollo del costumbrismo en prosa, y además como dice Cossío en el que no hay una evolución literaria, sino una continuidad de lo que venía haciéndose desde los siglos posteriores al Renacimiento.

"Las numerosas variaciones temáticas y formales que el romance experimentó durante su historia de muchos siglos, no permite dar una definición única que abarque todas las modalidades en uso hasta nuestros días"¹⁹. Como quiera que el romanticismo, por añadidura, tiende a crear nuevas modalidades métricas para el romance, de amplio cultivo en todos los géneros y temas literarios, no resulta fácil para nosotros determinar con exactitud qué composiciones deberían de clasificarse como romances. De ahí que, para la nominación y recuento de los poemas romance que de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, presentamos, remontándonos a las supuestas formas de origen, nos acogemos a las siguientes características esenciales:

El empleo del verso octosílabo, la asonancia habitualmente continua en todo el romance situada en los versos pares, mientras que los impares quedan sin correspondencia en las rimas, la libre extensión. A veces se encuentra el romance dispuesto en unidades expresivas de cuatro versos (cuarteta), pero esto no forma parte esencial de su condición; aun en este caso la asonancia tiene que mantener la rima sin

¹⁹ R. Baehr, *Manual de versificación española*, ob., cit., pág. 206.

respetar esta disposición, pues si cambia después de cada cuarteta, ya no se trata entonces de un romance, sino de cuartetas asonantadas o *tiranas*²⁰.

El criterio adoptado para esclarecer qué composiciones son romance es el más simple y elemental, pero intencionadamente ha sido escogido para poner de manifiesto la singularidad con que nuestro poeta ejecuta el romance de acuerdo con su perspectiva satírica, al tratar este género tan caro a sus contemporáneos. En definitiva, con ello intentamos dar una respuesta al grado de coherencia y organización interna que rige en cada composición poética, orientada a la finalidad que le es específica. Desde este punto de vista el número de romances que contiene *Los siete mil pecados capitales* es de 13. El inventario nominal que ofrecemos de ellos está elaborado a partir de los primeros versos de la composición.

Romance histórico (1846, págs. 7-16; 1857, págs. 11-18; 1885, t. I, págs. 79-88, con el título "Historieta"). Rima asonante en pares: -uo.

El pobre lázaro (1846, págs. 29-32; 1857, págs. 23-25; 1885, t. I, págs. 63-66). Versos octosílabos todos de final esdrújulo, distribuidos en cuartetas, con única rima asonante en pares -ao.

Guapas y feas (1846, págs. 39-42; 1857, págs. 118-20). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetas y con rima aguda en -a.

Las mamás (1846, págs. 57-64, 1857, págs. 5-10; 1885, t. I, págs. 223-229). Versos octosílabos distribuidos en cuartetas, rima asonante aguda en -a.

²⁰ R. Baehr, *Manual de versificación española*, ob., cit., pág. 206.

A mi amigo D. Wenceslao Ayguals de Izco (1846, págs. 71-75; 1857, págs. 32-34). Versos octosílabos distribuidos en cuartetos, con rima asonante llana en pares en -ee.

El Burro (1846, págs. 77-83; 1857, págs. 35-39). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetos, con rima asonante llana en pares en -uo.

Amores de la tierra alta (1846, págs. 127-130; 1857, págs. 40-42). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetos, con rima asonante y proparóxita en -aa en los pares. Todos los versos llevan tilde o acento ortográfico esdrújulo, aunque en realidad no se trate de palabras con esta acentuación prosódica.

Un pleito (1846 págs. 157-166 ;1857, no figura en el índice pero sí en el libro en págs. 87-93; 1885, t. I, con el título "El pleito interminable", págs. 129-136). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetos, con rima aguda en pares en -o.

Confesor y confesado (págs. 173-181). Un extenso romance narrativo y dramático, donde lo dramático ocupa la mayor parte. El romance comienza con dos tiradas de versos octosílabos, la primera serie consta de 12 versos con rima aguda en pares en -i; la segunda serie consta de 16 versos y mantiene el mismo tipo de rima. Ambas terminan con un estribillo a modo de advertencia: "*atención, mano al botón/ que lo bueno empieza aquí*". A continuación Villergas da comienzo a la parte dramática, pero antes de situarnos en la escena y como una intromisión del narrador para expresar con suspicacia su opinión a lo que se va a desarrollar Villergas continúa con cuatro versos el mismo sistema desarrollado en la parte narrativa que le ha servido como marco espacial para situarnos en el tema. Inmediatamente, y sin ningún tipo de espacio o pausa tipográfica, nos introduce en la escena entre el sacerdote, "el confesor", y el confesado. Este primer diálogo lo componen 36 versos

distribuidos en nueve redondillas en las que combina la rima llana y aguda; el orden con se presentan las rimas agudas en estas redondillas es: la 1ª, agudos en -ir: 2º y cuarto verso; la 3ª, agudos en -or: 2º y 3º versos; la 5ª, agudos en -or: 2º y 3º versos; la 7ª, agudos en -oz: 2º y 3º versos; la 9ª, agudos en -al: 2º y 3º versos. A esta tirada de versos le sigue una especie de acotación: una redondilla con rima llana. El segundo diálogo consta de 32 versos distribuidos en ocho redondillas, donde también combina la rima llana y la aguda; el orden con se presentan las rimas agudas en estas redondillas es: la 2ª, agudos en -ar: 1º y 4º versos; la 4ª, agudos en -on: 1º y 4º versos; la 5ª, agudos en -dad, -idad: 1º y 4º versos; la 6ª, agudos en -or: 2º y 3º versos; la 8ª, agudos en -ón: 1º y 4º versos. Le sigue una tirada de 26 versos donde Villergas vuelve a utilizar el romance en rima aguda en -i para hacerse portavoz de las preocupaciones del personaje confesado y a la vez para expresar con suspicacia y cinismo el problema que se le avecina en el trance de confesar el único pecado que será reprobado por su confesor. Esta serie o tirada de versos termina con el mismo estribillo-advertencia que hemos anotado en las primeras tiradas de versos. El tercero y último diálogo está compuesto por 76 versos distribuidos en diecinueve cuartetos donde vuelve a combinar la rima llana y la aguda en varias estrofas, el orden con se presentan las rimas agudas en estas cuartetos es: la 4ª, agudos en -es: 1º y 3º versos; la 6ª, agudos en -on: 1º y 3º versos; la 9ª, agudos en -on: 1º y 3º versos; la 11ª todos los versos agudos: en -on, 1º y 3º, en -ez, 2º y 4º; la 13ª, agudos en -on: 1º y 3º versos; la 15ª, agudos en -is: 1º y 3º versos; la 17ª, agudos en -ó: 1º y 3º versos; y la 18ª, agudos en -ón: 1º y 3º versos. En este último dialogo es donde Villergas desarrolla el desenlace como si de una obrita dramática se tratara.

Respuesta A una invitación que me hicieron los redactores del Copilador, periódico barcelonés (págs. 221-22). Versos octosílabos, todos de final esdrújulo, distribuidos en cuartetos, con rima asonante en pares en -io.

A buen hambre no hay pan duro (1846, págs. 227-234; 1857, págs. 26-31). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetos, con rima llana en pares en -uo.

El galgo de Rueda (1846, págs. 275-282; 1857, págs. 81-86). Versos octosílabos, distribuidos en cuartetos, con rima asonante llana en los pares en -ea.

El poeta en Madrid (1846, págs. 307-312; 1857, págs. 94-98). Versos octosílabos distribuidos en cuartetos, con rima llana en los pares en -oa.

Ofrecemos como ejemplo representativo de libertad métrica en el uso o cultivo del romance en Villergas con intenciones paródicas o burlescas la siguiente composición:

Romance histórico, Leído en la noche de 24 de junio de 1844 en el Instituto Español, págs. 7-16.

Esta composición es una parodia del género, tanto en lo que atañe al renovado interés hacia los temas histórico y legendarios, que ofrecen al romance en el romanticismo amplio cauce y le aseguran un amplio cultivo, como por la técnica métrica con la que los poetas lo practican. Villergas emplea el verso octosílabo en asonancia de rima llana en -uo en toda la composición, disponiendo las unidades expresivas en cuartetos. Pero junto a este esquema métrico introduce varias quintillas sin ningún tipo de orden que obedezca a razones de composición o estructuración del tema, puesto que indistintamente las quintillas aparecen en pasajes narrativos como en parlamentos o soliloquios, sin prestar atención al

hablante que los formula. Se trata de una parodia total, absoluta o completa en cuanto que afecta tanto al tema como a la forma del modelo que la inspira. Tema y técnica métrica, los rasgos que le dan identidad y lo configuran como un género o forma literaria de gran cultivo en su tiempo quedan en absoluto ridículo. El tema, insulso en extremo, no tiene nada que ver con lo histórico o legendario, versa sobre una carta aburrida que un padre, desde el pueblo, dirige a su hijo, el cual se encuentra en Madrid cursando estudios. Con un estilo muy burdo le va dando razón de cómo se desarrolla su vida en el pueblo, los fastidios domésticos y algunas alusiones más o menos veladas sobre la situación política del país.

El propósito es ridiculizar el género del romance, el tema, que es costumbrista, y la métrica se oponen al modelo ideal de lo que debería esperarse por el título que lleva. La burla es bien clara en las dos últimas estrofas:

"Y aquí se acabó la carta
y aquí el romance concluyo,
que bien habrá molestado
por eterno y por insulso.

Mas si he cansado, aprovecho
el buen asonante en uo
para pedir mil perdones
al salón del Instituto".

Las rimas de las quintillas son consonantes y llanas. No hay alusión alguna a la literatura. El esfuerzo de Villergas reside concretamente en usar la asonancia en -uo, de acuerdo con la preceptiva de Bello: "prefiere Bello entre las asonantes graves los que tienen una /o/ o una /u/ acentuada, o tienen en la sílaba final átona

una -e. La razón es: las otras asonancias graves son más fáciles, y por consiguiente menos gratas"²¹.

SONETOS: No hay ninguno

OTRAS COMPOSICIONES

Hay un total de 21.

A los censores (1846, págs. 1-5; 1857, con el título "A los críticos", págs. 275-78; 1885, t. I, págs. 231-34). Consta de 20 quintillas, que en su mayor número poseen rima llana. Las excepciones a esta regularidad se presentan en la 2º quintilla en la que Villergas combina rima aguda -ar, en los versos 1º, 3º y 4º, y rima esdrújula -ático, en los 2º y 5º. En la 4ª quintilla combina rima llana -eno, en los versos 1º y 2º, y rima aguda -or en los 2º, 3º y 5º. Por último, en la quintilla 18ª combina rima aguda -on, en el 1º, 3º y 4º verso, con rima esdrújula -íneas, en 2º y 5º.

El Tambor (1846, págs. 23-28; 1857, págs. 23-28; 1885, t. I., págs. 115-119). Es una canción de carácter político, no nos detenemos en su análisis por no haber sido citada en los temas y motivos recurrentes.

Respuesta a una carta de mis amigos D. Eduardo Asquerino y D. Mariano Urrabieta (1846, págs. 33-37; 1857, págs. 113-17; 1885, t. I, págs. 161-64, con nuevo título: "Perogrulladas", esta versión sólo recoge algunos fragmentos). En

²¹ Andrés Bello, *Principios de Ortología y Métrica*, 1890, págs. 338-345: todo lo expuesto sobre el asonante se encuentra en este estudio, cf. D. Caparrós, ob., cit., pág. 316, nota 53.

cuartetas, en algunas domina la rima llana, en otras combina llana y aguda. No nos detenemos en su análisis por no haber sido citada en los temas y motivos recurrentes.

La confesión (1846, págs. 43-47; 1885, t. I, págs. 207-211). En cuartetas, no nos detenemos en su análisis por no haber sido citada en los temas y motivos recurrentes.

No hay cosa como los versos (1846, págs. 49-55; 1857, págs. 303-307; 1885, t. I, págs. 195-201). Se trata de una extensa composición de 18 estrofas, de endecasílabos y heptasílabos, cuya rima se distribuye a gusto del poeta. Podría pensarse en un poema polimétrico, puesto que algunas de las series de versos se identifican como estrofas, así sucede, por ejemplo, con la 1º y la 5º que son liras, con la 3º que es una silva densa en endecasílabos, con la 4º que es una sexta rima, la 12ª y la 16º que parecen quintetos, la 13º, una cuarteta-lira, la 15º, un cuarteto, y por último la 18º que esta compuesta por dos cuartetos. Todos los versos presentan rima llana consonante, con la excepción de dos esdrújulos consonantes, en -sílabo: versos 7º, heptasílabo, y 11º, endecasílabo, en la estrofa undécima.

Peers utilizó este poema para probar que la profesión del escritor, cuando Villergas escribía estos versos, era económicamente holgada. No obstante, sin descartar esta hipótesis, en nuestra opinión, lo que aquí intenta decir Villergas es otra cosa, si se aplica a escritores de segundo orden como él. Pues por el tono jocoso, con que el poeta trata el tema, parece que su intención es decirnos cuál es el valor, precio, de los versos traducidos a la necesidad de comer cada día.

Villergas rinde tributo a la versificación romántica en la ejecución de un poema no estrófico como es la silva, con amplio margen de libertad en la

disposición de los versos y de las rimas. Como forma métrica, la silva permite un grado de libertad elevado, y en este sentido constituye de por sí una forma poética que se origina de la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa. El modelo que Villergas adopta es el de la silva clásica: combinación de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes todas llanas que aparecen distribuidas en series de extensión indeterminada y con rimas enlazadas libremente. En la presentación tipográfica los periodos de sentido aparecen separados a modo de estrofas, los modelos: lira, cuarteto lira, quinteto, cuarteto, sexta rima, silva densa. La independencia de estos periodos hacen creer que se trata de un poema poliestrófico, puesto que cada uno de ellos tiene su propia combinación o se ajusta por la distribución de versos y rima a un modelo estrófico. No obstante, este fenómeno es ocasional y las que dominan son las series no uniformes de versos endecasílabos y heptasílabos.

A la vida (1846, págs. 65-69; 1885, t. I, págs. 121-127). Consta de 18 quintillas, la mayoría de las cuales llevan rima llana. Las excepciones se presentan en algunas quintillas en las que combina rima llana con aguda, y en quintillas compuestas solo con rima aguda. Así sucede con la quintilla 4ª, toda ella con versos de rima aguda: -ar, en 1º, 3º y 4º versos, y -er, en 2º y 5º. La quintilla 7º es la reproducción de la quintilla de Miguel de los Santos Álvarez que motiva la composición, de ella sólo el último verso pertenece a Villergas, presenta rima llana en combinación con aguda: en -ir, en los versos 2º, 3º y 5º. En la quintilla 10º vuelve a combinar rima llana con aguda: en esta ocasión, ésta sólo coincide en las vocales, -a, y se sitúa en los versos 1º, 3º y 5º. En la quintilla 11ª sucede lo mismo, la rima aguda, en -ón se sitúa en los versos 2º, 3º y 5º. La quintilla 14º lleva todos los versos con rima aguda: -al en 1º, 3º y 4º; -er en 2º y 5º versos. En la estrofa 16 vuelve a

combinar rima llana y aguda, esta última, -es, en los versos 2º y 5º. Y por último, la estrofa 17 combina también rima llana con aguda: -os, en 1º, 3º y 5º versos.

Oda a las patatas (1846, págs. 91-95; 1885, t. I, págs. 53-57, con el título: "A las patatas"). En liras. No ofrecemos una descripción detallada por los mismos motivos aludidos para otras composiciones anteriormente citadas.

Mi laúd (págs. 97-100). En quintillas, rima llana y aguda. No ofrecemos una descripción detallada por los mismos motivos aludidos para otras composiciones anteriormente citadas.

A D. Miguel Agustín Príncipe (págs. 101-109). Sátira en tercetos, la última estrofa es un cuarteto. No ofrecemos una descripción detallada por los mismos motivos aludidos para otras composiciones anteriormente citadas.

A la muerte. Fantasía (págs. 111-115). Consta de 19 quintillas, la mayoría de las cuales llevan rima llana. Las excepciones se presentan en algunas quintillas en las que combina rima llana con aguda. Ello sucede en la quintilla 7ª, donde la rima aguda en -al se sitúa en el 1º y 5º versos. En la quintilla 10ª, donde la rima aguda en -i, sólo coincide la vocal, se sitúa en el 2º y 3º versos. En la quintilla 11ª, donde la rima aguda en -as se sitúa en el 1º, 3º y 4º versos. La quintilla 15ª lleva rima aguda en -ar en los versos 2º y 3º, y por último la quintilla 18ª, presenta la rima aguda en -i, únicamente de vocal, en los versos 1º, 3º y 5º.

Mi pereza (págs. 121-125). En quintillas, donde combina rima llana y aguda en la mayoría de las estrofas. No nos detenemos en su descripción porque no la hemos citado, por su irrelevante interés, en los temas y motivos recurrentes.

Un consejo (págs. 131-136). Consta de 28 quintillas, de ella, varias presentan rima llana en todos los versos, otras, las menos, combinan versos de final llano con agudos. Estas son: la 3ª quintilla, agudos en -e, sólo la vocal, en 1º, 3º y 4º versos; la 4ª quintilla, agudos en -uz, en 1º, 2º y 4º versos; la 6ª quintilla, agudos en -ón, en 2º y 4º versos; la 13ª quintilla, agudos en -ón, en 2º y 5º versos; la 23ª quintilla, agudos en -o, solo la vocal, en 2º y 4º versos; la 24ª quintilla, agudos en -i, solo la vocal, en 1º, 3º y 4º versos; la 25ª quintilla, agudos en -ar, en 2º y 4º versos; la 27ª quintilla, agudos en -os, en 1º, 3º y 4º versos; la 28ª quintilla, agudos en -ar, en 1º, 3º y 4º versos.

El bigote (págs. 137-140). Consta de 16 cuartetos, en ellas Villergas altera el orden de las rimas disponiéndolas en versos pareados, así sucede en las estrofas: 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª, 12ª, 14ª y 16ª. Independientemente de este hecho, rima pareada en las estrofas pares, varias de las estrofas presentan rima llana en todos los versos de la estrofa, en otras combina la rima llana con la aguda. Estas son: la 1ª cuarteta, agudos en -als, en 1º y 3º versos; la 4ª cuarteta, agudos en -as, en 1º y 2º versos; la 5ª cuarteta, agudos en -or, en 1º y 4º versos; la 9ª cuarteta, agudos en -er, en 1º y 3º versos; la 10ª cuarteta, agudos en -al, en 1º y 2º versos; la 11ª cuarteta, agudos en -ón, en 2º y 4º versos; la 13ª cuarteta, agudos en -en, en 1º y 3º versos.

Mi retrato. A mi amigo D. Teodoro Guerrero (págs. 146-153). En quintillas. No la citamos en temas y motivos recurrentes, por lo tanto omitimos su descripción.

Glosa atroz (1846, págs. 154-156, 1885, t. I, págs. 37-39, nuevo título: "Glosa extravagante"). Formada en unidades expresivas de dos quintillas, el último verso recoge una frase de la glosa inicial y cierra la estrofa, con versos agudos y llanos, la distribución de la rima es abbaa/ccddc. No la citamos en temas y motivos.

Progresos de la Frenología (págs. 189-197). Polimetría. No la citamos en temas y motivos, omitimos su descripción.

Carta de una dama rendida a un galán desdeñoso (1846, págs. 207-213; 1885, t. I, págs. 101-108, nuevo título: "El mundo al revés"). En cuartetos, versos de final agudo y llanos en distribución abab. No nos detenemos en su descripción porque no la hemos citado, por su irrelevante interés, en los temas y motivos recurrentes.

Respuesta del galán desdeñoso a la dama rendida (1846, págs. 215-219; 1885, t. I, págs. 109-113). Redondillas, versos de final agudo y llanos en distribución abba. No nos detenemos en su descripción porque no la hemos citado, por su irrelevante interés, en los temas y motivos recurrentes.

El calesero (1846, págs. 235-258; 1857, págs. 259-274). "El Calesero" es el artículo de costumbres, en verso, con el que Villergas colabora en *Los Españoles pintados por sí mismos*. Los datos relativos a los motivos recurrentes que nos interesan han sido descritos en el apartado oportuno. Aunque aquí solo interesaría describir la métrica del fragmento que sirve de motivo, analizado en su momento, expondremos, no obstante sin entrar en excesivos detalles, la estructura métrica que utiliza. Nos inclinamos por ello porque "El calesero", como hemos dicho repetidas veces, es un alarde de prodigio métrico por la gran variedad de metros que utiliza Villergas, y por la distribución u orden con que dispone o desarrolla el contenido.

La distribución de las partes y tipos de métrica que utiliza Villergas es el siguiente: comienza con un soneto que es una advertencia. Le sigue el romance compuesto por una serie de 34 versos endecasílabos esdrújulos, donde justifica la libertad de la variedad métrica fuera o al margen de toda norma que restrinja o

encorsete pensamiento y verso. Con ello intenta atentar contra las normas neoclásicas, pero también hay una crítica a la lírica romántica en el uso del lenguaje afectado, enfático y vehemente en la expresión de las pasiones amorosas en boca de los románticos. El uso continuado del esdrújulo en este largo fragmento puede también responder a la intención de ridiculizar la afición y gusto, que hacia este metro, sentían los poetas románticos; y, pero, al mismo tiempo obedece a la convención de utilizar la rima esdrújula en asuntos jocosos y satíricos. Este es el fragmento que nosotros hemos utilizado para ilustrar su rechazo de toda normativa clasicista, que a su vez implica, como hemos apuntado, su negativa a dejarse llevar por la moda romántica.

A partir de aquí indicamos estrofa y asunto en el que discurre, y ordena Villergas, la descripción de "el calesero" y de la calesa. Cuando termina la burla de la introducción, describe con 20 quintillas los distintos tipos de transportes: la parentela de la calesa con otros tipos de carros. En la mayoría de las quintillas Villergas utiliza la rima llana en toda la estrofa, no obstante existen otras en las que combina rima llana y aguda, o bien utiliza la rima aguda en toda la quintilla. El orden cómo y dónde se presentan las rimas agudas en estas estrofas es: la 11ª, todos los versos de rima aguda: -ón -ín -ón -ín -ón; la 12ª, llanos y agudos, en -or: 1º, 3º y 4º versos; la 13ª, llanos y agudos, en -en: 1º, 3º y 4º; la 15ª, llanos y agudos, en -ar: 1º, 3º y 4º; y la 19ª, llanos y agudos, en -oy: 1º, 3º y 4º. Le sigue en romance octosílabo, distribuido en 28 cuartetos, rima asonante en pares, y llana en -ea, la descripción de las calesas y del calesero. A continuación usa la octava real, 14, para detallar en qué se emplean las calesas y los caleseros; en la octava 12ª, Villergas termina la estrofa con dos versos de rima aguda en -ón. Las redondillas que siguen, 36, nos indican en qué días festivos u ocasiones célebres se emplea la calesa. De nuevo, Villergas utiliza la combinación de rimas llanas y agudas en las estrofas, o bien mantiene la rima llana en todos los versos, y en ocasiones, las menos, emplea

la rima aguda en toda la redondilla. Como venimos haciendo destacamos el orden y la situación de estos fenómenos: la 2ª, rima llana y aguda, en -al: 2º y 3º versos; la 6ª, todos los versos con rima aguda: -ús -er -er ús; la 8ª, llanos y agudos, en -in: 2º y 3º versos; la 13ª, llanos y agudos, en -ón: 1º y 4º versos; la 16ª, llanos y agudos, en -ú: 2º y 3º versos; la 17ª, llanos y agudos, en -é: 1º y 4º versos. (Entre las redondillas 19ª y 20ª, Villergas intercala cuatro estrofas de desigual número de versos de rimas autónomas llanas y asonantes. La 1ª consta de cuatro versos: heptasílabos el primero y el tercero, pentasílabos el segundo y cuarto, riman los pares en -ua; la 2ª consta de tres versos, el primero y tercero pentasílabos, el segundo heptasílabo, riman el 1º y 3º versos en -aa; la 3ª consta de cuatro versos, heptasílabo el primero y el tercero, pentasílabos el segundo y cuarto, riman los pares en -ea; la 4ª consta de tres versos, el primero y tercero pentasílabos, riman el 1º y el 3º en -ia, el segundo heptasílabo). La redondilla 20ª, es una repetición de la 16ª; la 22ª, llanos y agudos, en -or: 1º y 4º versos; la 27ª, llanos y agudos, en -él: 1º y 4º versos; la 28ª, llanos y agudos, en -al: 1º y 4º versos; la 30ª, llanos y agudos, en -ín: 2º y 3º versos; la 31ª, llanos y agudos, en -ón: 2º y 3º versos; la 34ª, llanos y agudos, en -dad: 2º y 3º versos; la 35ª, llanos y agudos, en -án: 2º y 3º versos.

Casi precediendo al final del artículo emplea dos cuartetos en alejandrinos, donde vuelve a combinar rima llana y aguda. En el primer cuarteto, la rima aguda en -ó: en los versos 2º y 4º; en el segundo cuarteto, la rima aguda en -er: 2º y 4º versos. Le siguen tres tercetos, de rima llana y un cuarteto con rima encadenada, y termina con una espinela, donde todos los versos son de rima llana excepto el 2º y 3º versos que presentan rima aguda en -el, en atención a Espinel. Esta combinación de estrofas pretende ser un epílogo burlesco, donde el único propósito es ensayar estos metros sin intención de añadir nada nuevo a lo dicho, simplemente para demostrar que la insulsez puede componerse y expresarse con los más variados y dignos metros. La gratuidad de tanto esfuerzo es obvia, termina en romance el

mismo asunto, y para corroborar su intención anunciada al comienzo del artículo, dice:

A mi me basta un romance
con el asonante en e
para decir: me despido;
que ustedes lo pasen bien.

A D. Wenceslao Ayguals de Izco y a D. Antonio Ribot y Fontseré, págs. 259-265. En liras. No nos detenemos en su descripción porque no la hemos citado, por su irrelevante interés, en los temas y motivos recurrentes.

A mi amigo D. Agustín Alfaro (págs. 267-274). Redondillas, versos de final agudo y llanos en distribución abba. No nos detenemos en su descripción porque no la hemos citado, por su irrelevante interés, en los temas y motivos recurrentes.

1.2. La rima

"Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más importante y perceptible es el ritmo del timbre, fundado en la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico"²².

Nuestro análisis de la rima en la poesía de Villergas no persigue formular conclusiones sobre los problemas de rítmica lingüística dentro de los fundamentos

²² R. Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 219.

o principios generales de la métrica castellana. El motivo fundamental que nos induce a no centrarnos en los fenómenos rítmicos lingüísticos propiamente dichos obedece a la perspectiva e intencionalidad satírica con que es ejecutada la rima en la poesía de nuestro autor.

La deformación a que es sometido todo discurso satírico afecta también, y éste es nuestro caso, al "medio ornamental del verso más importante y difundido en todos los tiempos"²³. Ignorar la perspectiva deformadora a que está sujeto el discurso satírico en verso en pro de un estudio técnico métrico, en nuestro concepto, anularía o negaría el arte de la realización literaria de nuestro poeta. Con estos requerimientos como base, para apreciar la condición de la rima en el arte de la realización literaria de Villergas es necesario apelar a muchos factores que se salen de la técnica de la métrica propiamente dicha y abarcan un vasto y complejo campo en el tienen una importancia notable la estilística, los conceptos del arte literario de la época, y también del mismo poeta, las doctrinas de las poéticas normativas y la práctica real de las rimas en las composiciones concretas del autor. Con ello se intenta o persigue buscar la función expresiva de la rima desde la perspectiva burlesca o jocosa. La fuerza expresiva de la rima con intención burlesca sólo se alcanza a comprender con el grado de estilo y con el ambiente del poeta. La investigación monográfica de estos elementos es lo que nos proponemos hacer.

1.2.1. La rima intencionada de carácter jocoso en la poesía de Villergas

En la poesía de Villergas la rima constituye un elemento recursivo de marcada expresividad, en el sentido de que el valor funcional que llega a asumir en los poemas concretos se orienta a subrayar sus intenciones satíricas.

²³ Baehr, ob., cit., pág. 61.

Villergas, sabedor de que la rima es una convención²⁴ utiliza esta virtualidad para provocar el mayor efecto de conmoción humorística. Este hecho queda confirmado por la frecuencia con que usa la rima aguda y esdrújula, que, con una larga tradición, se prescribe en los tratados de metrificación del siglo XIX como la más idónea para asuntos jocosos y satíricos²⁵.

Desde el punto de vista de sus intenciones satíricas, queremos anotar que el reiterado uso de las rimas agudas y esdrújulas nos producen un efecto de trivialidad, e intrascendencia. Esa sensación de banalidad no está exenta de ironía, muy al contrario, en nuestra opinión. Porque el uso del esdrújulo rimado o libre y del agudo continuado o alternando con la rima llana era una práctica habitual entre los románticos en el cultivo de la poesía lírica, narrativa y dramática de asunto grave. Y es precisamente por este hecho por el que nosotros no queremos desestimar que el uso reiterado de las rimas agudas y esdrújulas deba interpretarse como un procedimiento desautomatizador con un doble objetivo, a saber, el que Villergas aprovecha la convención métrica de larga tradición para asuntos jocosos para

²⁴ Que como otros recursos fónicos, aliteración, asonancia, consonancia, constituye un apareamiento por definición. Véase Levin, S., R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Presentación y Apéndice de F., Lázaro Carreter. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 73.

²⁵ Sin olvidar la importante influencia de Quevedo en el uso de la rima aguda, en letrillas, romances o en endecasílabos (véase T. Navarro Tomas, págs. 261-63 y *Poesía completa de Quevedo*, edición de J. M. Blecua), los preceptistas del siglo XIX, siguiendo a Luzán, reiteran la conveniencia de usar las rimas agudas y esdrújulas, tanto en asonantes como en consonantes, en la poesía de carácter jocosos: véase D. Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, CSIC, 1975, págs. 309-347. Aquí es imposible resumir las aportaciones de este valioso estudio, pero es evidente que en sucesivos comentarios habremos de utilizar sus observaciones para describir las anotaciones pertinentes de nuestro análisis de la rima en los poemas concretos.

ironizar y ridiculizar a su vez la práctica de la rima en su tiempo en temas y con fines no burlescos.

Desde el punto de vista de sus intenciones satíricas, y unido estrechamente a lo ya anotado, hemos de apuntar que deliberadamente Villergas parece buscar una extrema vulgaridad y ramplonería en la ejecución de las rimas. Y ello viene dado porque, salvo algunas excepciones, no hemos hallado singularidades notables en el desarrollo de rimas inusitadas, ridículas o intencionadas de carácter burlesco.

La ausencia de fantasía e imaginación para crear rimas jocosas orientadas al divertimento es obvia. Ello provoca una sensación de vulgaridad y ramplonería que solo se explica por el escaso precario esfuerzo personal del autor por concebir combinaciones rítmicas complejas, destinadas por un motivo u otro a llamar la atención y producir la extrañeza. Y en este sentido cabe señalar la facilidad de las rimas y el menguado atractivo que produce la lectura de sus poesías en lo que a aspectos fónicos respecta.

El uso de la rima intencionada de carácter burlesco y satírico ha de contemplarse, en nuestra opinión, desde las premisas anotadas: el uso de la convención métrica con probable intención irónica en algunos textos y la búsqueda y recreación de la facilidad, vulgaridad y ramplonería. En lo que afecta a este último punto creemos o pensamos que Villergas se abstuvo de alardes y artificios rítmicos singulares en favor del prosaísmo, característica ésta que domina tanto en los temas de su poesía como en el estilo con el que los expresa.

No obstante, y como muestrario de esa prevención ante los alardes o artificios técnicos, que en pro de la facilidad manifestó en la ejecución de la rima, anotamos aquellos aspectos relevantes que, con un amplio margen, pueden ejemplificar el

grado de elaboración artística de Villergas en el plano de las equivalencias fonemáticas.

La relación de los procedimientos y recursos de ordenación técnica en el uso de la rima intencionada con carácter jocoso y satírico no se presenta aquí como un inventario numérico o nominal, porque no se ajustaría a lo dicho en páginas anteriores, sino como un comentario explícito y detenido de las singularidades que merecen destacarse para confirmar nuestras argumentaciones.

1.2.2. La rima aguda y esdrújula

En las reglas y observaciones que sobre el uso de las rimas consonantes agudas y esdrújulas expuso Luzán en su *Poética* [1789] decía:

Conviene advertir que así como de los esdrújulos que se forman con los acentos nace la armonía usándolos al principio o medio de los versos, la destruyen estando al fin; por lo que se necesita mucha consideración para usarlos como rimas fuera de los *asuntos jocosos*". [...]. "Los versos de ocho sílabas, y todos los que se usaban en la antigua poesía, admiten igualmente la consonancia aguda que la grave; pero generalmente hablando, la aguda es desapacible en los endecasílabos y en los sietesílabos que se han de recitar. En los que se han de cantar suele ser necesaria. Un soneto o una octava en agudos no repugna, particularmente *si el asunto es jocoso*; y también suele venir muy bien cuando con el agudo se quiere ayudar el sentido del verso²⁶.

Nuestra lengua, sin embargo de ser la más abundante en variedad de terminaciones, no lo es tanto en buenas rimas para los versos de once y siete sílabas que imitamos de los italianos. Dejamos dicho que en ellos suenan desagradablemente las rimas agudas y los esdrújulos, y de aquí nace que muchísimos nombres y varios

²⁶ Luzán, *Poética*, 1879, Ed. de Sebold Russell, Barcelona, Labor, 1977, págs. 364-65.

tiempos de los verbos pocas veces pueden servirnos para consonantes en esta versificación²⁷.

En cuanto a las asonancias de esdrújulos y agudos Luzán no prescribió con detalle cuál debía ser su uso en asuntos jocosos. En realidad, le preocupó señalar el uso general de la rima asonante en los versos de ocho sílabas y el de anotar históricamente la práctica que desde antiguo se hizo del agudo en este tipo de metro, así como el origen de la rima asonante en nuestra lengua.

Los tratadistas de métrica del siglo XIX no se resistieron a las observaciones de Luzán, y en sus preceptivas repitieron las mismas reglas sobre el uso del agudo y del esdrújulo, como de otros aspectos, que dictó el autor de la *Poética*. Por ejemplo, Antonio Gil y Zárate regula así esta materia:

El verso octosilábico es el que más indiferentemente admite cualquiera de estas tres terminaciones: sin embargo la esdrújula no se debe prodigar". [...]. Los de menos sílabas no admiten la terminación aguda o esdrújula, sino en ciertas composiciones donde se colocan periódicamente, y que se destinan al canto. Por otra parte, el endecasílabo agudo solo se destina al canto, y el esdrújulo es muy raro y debe evitarse²⁸.

Para Munárriz:

²⁷ Luzán, *Poética*, ob., cit., pág. 380.

²⁸ *Principios generales de Poética y Retórica*, 1844, pág. 82, Cf. D. Caparrós, ob., cit., pág. 185.

Los endecasílabos esdrújulos son duros e intempestivos en composiciones serias, y sólo pueden recibirse bien, y en corto número, en las jocosas, irónicas o ridículas²⁹.

No obstante, y pese a mantener la regla de Luzán que limitaba el uso de agudos y esdrújulos a determinados metros y asuntos, los preceptistas del siglo XIX no pudieron sustraerse a la práctica real de esta clase de rimas por los escritores románticos en el cultivo de la poesía lírica, narrativa y dramática de asunto grave. Este hecho influyó para que, en el transcurso de su siglo, en las preceptivas y tratados de metrificacón las reglas sobre el uso del agudo, de esdrújulo, así como del llano, se prescribieran con más detalle y, por otra parte, determinó una actitud generosa para aceptar la libertad de uso de la rima, en todas sus variantes, en la poesía de carácter o naturaleza no jocosa ni satírica.

Fueron Bello³⁰, fundamentalmente, y sus seguidores³¹, los que hicieron las puntualizaciones pertinentes de este enfoque de la rima en el siglo XIX. Pues Bello fue quien, en definitiva, inició el camino de no considerar una transgresión el uso

²⁹ *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, t. III, págs. 347-48, cf. D. Caparrós, ob., cit., pág. 184.

³⁰ "En la primera mitad del siglo XIX en España falta el tratado extenso de métrica que sea comparable a lo que en América hizo Andrés Bello. [...]. Falta el tratado que plantee en bloque una visión de la métrica con las discusiones de las cuestiones más problemáticas, tal como hizo Andrés Bello. Y esto puede señalarse como una característica de los muchos resúmenes de métrica que podemos encontrar a lo largo de todo el siglo XIX", cf. Domínguez Caparrós, ob., cit., pág. 11.

³¹ Como Eduardo de la Barra y Eduardo Benot, entre otros. Véase D. Caparrós, ob., cit., págs. 186-88.

libre y promiscuo de las rimas cuando el poeta lo creyera conveniente, es decir, de acuerdo con sus intenciones artísticas en la concepción del poema³².

En este estado de cosas, analizar la rima aguda y la esdrújula, y aun la llana, en la poesía de Villergas, significa tener presentes las reglas de su uso con intenciones satíricas, de acuerdo con la convención métrica del siglo, en su sentido más ortodoxo; pero a su vez, como hemos dicho, tener presente que el uso reiterado de una determinada rima puede ser intencionadamente un ataque a la práctica real de la poesía de los románticos.

Es obvio, por lo demás, que nuestra sensibilidad fónica no puede coincidir con la del siglo XIX, y en consecuencia que nuestras apreciaciones sobre las singularidades de la rima carezcan de interés. Ante ello no podemos sino decir, que las valorizaciones cualitativas de las rimas entre los preceptistas del siglo pasado no pasaron de manifestarse en términos de agradable, desagradable, fácil, rica, pobre, vulgar, y otros similares. De ahí resulta que la principal dificultad, con la que nos enfrentamos en el análisis de las rimas, consista en valorar, en qué términos y cómo, la extrañeza y singularidad de la rima en la poesía de Villergas, desde la perspectiva satírica.

1.2.2.1. La rima aguda

El uso de la rima aguda en la poesía de Villergas sigue las observaciones de Luzán: "los versos de ocho sílabas, y todos los que se usaban en la antigua poesía admiten igualmente la consonancia aguda que la grave".

³² Véase D. Caparrós, ob., cit., sobre el acento final de verso: agudos, llanos y esdrújulos, págs. 177-186 y ss.

En *epigramas, letrillas y otras composiciones* Villergas utiliza el octosílabo en redondillas, cuartetos y quintillas; la consonancia y el octosílabo sirven para dar entrada y combinar rimas agudas y llanas, sin ninguna rareza que transgreda la norma de Luzán; son escasas las veces en que utiliza la rima aguda consonante continuada en una estrofa, y nunca en toda una poesía.

Por otra parte, en aquellas poesías que intitulamos *otras composiciones* y que constan de diversos metros y estrofas, existen muy pocas ocasiones en las que para los versos de siete y once sílabas Villergas utiliza la rima aguda: por ejemplo lo hace en algunas octavas, pero ello "no repugna si -como dice Luzán- el asunto es jocoso". Ello sucede en el poema "Un sueño con la ciudad de Jauja", 1842, donde los dos últimos endecasílabos de la primera octava son agudos en -ón; y en "El calesero", 1846, donde en la 12ª octava los dos últimos endecasílabos son agudos, también en -ón.

En los romances, escritos en octosílabo, Villergas utiliza la asonancia aguda con bastante frecuencia. Bello, igual que se venía haciendo anteriormente, señala la relación del verso agudo y los asuntos jocosos: "las asonancias agudas me parecen avenirse mejor con el asunto jocoso", y dentro de éstas, la rima aguda en -ú es "la más difícil y por ello más apta para lo burlesco"³³. En la descripción de los moldes estrófico-literarios de las poesías, del corpus de este estudio, han sido señaladas todas las rimas agudas, el análisis de éstas revela un uso o una práctica nula de los versos con asonancia aguda en -ú, aunque con las otras vocales suceda lo contrario.

En relación con este tema, los escasos ejemplos que podríamos aportar no se hallan en los romances, sino en algunas poesías de rima consonante, donde la rima aguda alterna con la llana, y compuestas en estrofas de cuatro y cinco versos:

³³ Todo lo expuesto sobre el asonante se encuentra en *Principios de Ortología y Métrica*, 1890, págs. 338-345, de Andrés Bello, cf. D. Caparrós, ob., cit., pág. 316, nota 53.

redondillas, cuartetas, quintillas, la mayoría de las cuales no forman parte del corpus textual de esta investigación. Las poesías que contienen algunas asonancias de este tipo son: "Al pensamiento" (*Poesías jocosas y satíricas*, 1842), estrofa 45: 2º y 4º versos, y "El calesero" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846), en la serie de redondillas, estrofas 16ª y 20ª: 2º y 3º versos.

1.2.2.2. La rima esdrújula

Villergas utiliza con notable frecuencia la rima esdrújula en equivalencias asonantes, pero en equivalencias consonantes el uso de esdrújulo es más exiguo; estas últimas se localizan en determinados versos, y en estrofas concretas, donde generalmente la rima esdrújula alterna con la llana. Las excepciones a esta norma son mínimas, y por ello, en lo que al corpus textual de este estudio respecta, no podemos aportar ningún ejemplo en el que de forma continuada se utilice la consonancia en esdrújulos en toda una poesía. Entre los ejemplos de rimas consonantes en esdrújulos que podemos aportar:

Bien sé cuando voy a hablar
que os debo ser antipático;
mas ya me tiene a matar
tanto inexperto escolar
con humos de catedrático³⁴

De gente de buena táctica
no me importa la retórica
porque mas que la teórica
vale en tal caso la práctica;
diré en lengua metafórica

³⁴ "A los censores", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 1.

si puede o no puede ser
soplar y sorber³⁵.

En chapurrao macarrónico
cantaba un cura avestruz;
¡Hola! exclamó un andaluz,
¿con que es usted filarmónico?³⁶

Otras consonancias en esdrújulos y octosílabos se hallan en, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842: "Hay cosa más natural", letrilla, estrofa undécima, versos 2º y 4º; y en "Al pensamiento", estrofa 34, versos 1º, 3º y 5º.

En versos endecasílabos hallamos consonancias en esdrújulos entre el 7º y 8º verso de la tercera octava de "Así anda ello": "Pero viles e hipócritas apóstoles/han hecho de él un órgano de Móstoles"³⁷. El otro ejemplo en el que Villergas utiliza la consonancia en esdrújulos se halla en la poesía "No hay cosa como los versos", compuesta en silvas, en la estrofa 11ª riman versos heptasílabos y endecasílabos:

De pan, gran monosílabo,
tengo el pupitre de las musas lleno,

³⁵ "Soplar y sorber", letrilla, *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 142. Esta poesía no ha sido utilizada en los temas y motivos, aquí la citamos únicamente como ejemplo de consonancia con esdrújulos.

³⁶ Epigrama, "En un chapurrao macarrónico", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 266. La poesía consta de dos partes: únicamente reescribimos la primera, ya que el epigrama completo ha sido ya citado en el capítulo dedicado al análisis de los temas y motivos recurrentes.

³⁷ Los versos citados, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 227.

y me sabe a perdices el relleno
que me ha costado un verso endecasílabo³⁸

Las asonancias esdrújulas son bastante numerosas, aun cuando el número que aquí anotamos esta supeditado a los textos que citamos en el estudio de los temas y motivos literarios de su poesía satírica. Con todo, en este caso la asonancia en esdrújulos se mantiene en toda la poesía: su análisis deviene así, en términos de técnica métrica, en un problema de la asonancia. Ello sucede en: "Ni el inventor de la pólvora" (*Poesías jocosas y satíricas*, 1842); "Etcétera, etcétera", "Amores de la tierra alta", y en un fragmento en romance endecasílabo de "El Calesero" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846).

En cuanto a la asonancia en esdrújulos habría que mencionar aquí la opinión de Miguel Agustín Príncipe, para quien hay que "vivificar a fuerza de ingenio las asonancias más vulgares como -aa, o -ao"³⁹. En asonancia -aa está escrito el romance "Amores de la tierra alta", parece pues que Villergas, tal como hemos dicho en páginas anteriores, busca deliberadamente la vulgaridad como recurso, para provocar el efecto de conmoción humorística.

Desde el punto de vista literario, en el uso del esdrújulo asonante Villergas muestra una actitud y tono irónico, con posibles intenciones paródicas, en el romance "Amores de la tierra alta" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846), distribuido en cuartetos. En él, Villergas mantiene en las cuatro primeras estrofas una rima prosódica correcta, al utilizar palabras esdrújulas, pero a partir de aquí

³⁸ "No hay cosa como los versos", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 53. Esta silva consta de 11 versos, la cita corresponde a los cuatro últimos de la estrofa, y la rima en consonancia esdrújula se sitúa en el octavo y undécimo versos.

³⁹ *Fábulas en verso castellano*, 1861-62, págs. 483-86, cf. J. Domínguez Caparrós, ob., cit., págs. 336-37.

comienza a utilizar en final de verso vocablos de acento llano y coloca la tilde en la penúltima vocal como si se tratara de palabras esdrújulas. La rima asonante, en -aa, se mantiene en todo el romance, pero Villergas ridiculiza el uso del esdrújulo con la extravagancia de acentuar ortográficamente todas las palabras, en final de verso, cuya prosodia es grave. Los motivos por los que consideramos que esta poesía se presenta como una parodia han sido descritos en el análisis del tema en un anterior capítulo, ahora solo cabe reescribir el comienzo de la poesía, donde el poeta declara irónicamente sus intenciones de ridiculizar el uso normativo del esdrújulo:

Dice bien mi amigo Príncipe,
que en el mundo hay gente bárbara
tan enemiga de esdrújulos
como un ministro de sátiras.

Mas si aprensión tan estúpida
tiene la gente gaznápira,
nacida en desiertos páramos
y criada en tierras áridas;

También acá en la metrópoli
hay quien con fineza cándida,
por tomate dice tómate
y en vez de mampara mámpara⁴⁰

1.2.3. La rima llana: Asonancia, Consonancia.

Asonancia

⁴⁰ "Amores de la tierra alta", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 127-128.

Prefiere Bello entre los asonantes graves los que tienen una -o o una -u acentuada, o tienen en la sílaba final átona una -e. La razón es: las otras asonancias graves son más fáciles, y por consiguiente menos gratas⁴¹.

Podemos citar tres romances de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, que siguen la normativa de Bello, de acuerdo con su visión de la facilidad de las rimas: "Romance histórico", "El Burro", "A buen hambre no hay pan duro"⁴², en cada uno de ellos la rima llana asonante es en -úo.

Para Miguel Agustín Príncipe, ya lo hemos visto, sin especificar si las palabras son de un tipo de acento u otro, considera como asonantes vulgares: -aa y -ao. Aparte de "Amores de la tierra alta" (*Los siete mil pecados capitales*, 1846), de la que ya hemos hecho las anotaciones pertinentes, podemos decir que Villergas utiliza la asonancia llana en -aa, en "Un sueño con la ciudad de Jauja" (*Poesías jocosas y satíricas*, 1842), en el fragmento escrito en romance octosilábico, que se extiende hasta 72 versos distribuidos en cuartetos.

Consonancia

Para la rima llana consonante los preceptistas del siglo XIX dictaminaron abundantes reglas que, en su conjunto, se resumían en la renuncia consciente a las consonancias fáciles de encontrar. Normativa que estimulaba y prescribía Luzán en

⁴¹ Ver nota anterior de Andrés Bello para la asonancia.

⁴² Ninguno de ellos ha sido utilizado en el análisis de los temas y motivos recurrentes. Únicamente "Romance histórico" ha sido incluido en la métrica para describir la ironía con que Villergas trata el género del romance histórico, como posible burla de un género de poesía tan caro en la literatura romántica.

su *Poética*, y a la que Bello exhortaba cuando decía: "la consonancia tanto más agrada cuanto menos obvia parece"⁴³.

De esta exigencia fundamental se deducen varias restricciones en el empleo de la rima, que, en su mayor parte, son establecidas desde el punto de vista de los niveles lingüísticos morfológico y semántico. En términos de ordenación técnica de los recursos, por los que se daba importancia a la calidad de las combinaciones y se buscaba la rareza de la rima, debían evitarse: las rimas idénticas, las homónimas, las parónimas, rimas entre formas morfológicas (desinencias de la conjugación, sufijos, etc.), y toda clase de rimas gastadas por su frecuente empleo.

En la poesía de Villergas no hemos detectado rimas idénticas, homónimas ni parónimas, pero sí de tipo morfológico: rimas gramaticales en verbos, en adjetivos participios activos, y de sufijos, un ejemplo de ello, es el uso del adverbio en -mente; y rimas trilladas al oído, como mundo/profundo. Con todo, es decir, los ejemplos que podemos aportar como muestrario de una rima fácil, vulgar en su poesía, desde estos planteamientos y en los términos anotados, no son muy llamativos⁴⁴. Y sin embargo, la sensación y el efecto de vulgaridad y ramplonería, desde el punto de vista fónico, es evidente. En nuestra opinión, este fenómeno no puede explicarse sino atendiendo al sentido o semántica de las rimas, y es por ello que nos reservamos, para el estudio de la facilidad y la rareza de la rima llana

⁴³ Andrés Bello, *Principios de Ortología y Métrica*, 1890, págs. 332-337, cf. D. Caparrós, ob., cit., pág. 314, nota 51.

⁴⁴ Al menos en su número, en lo que al corpus textual de este estudio respecta. Un análisis completo, exhaustivo de toda la poesía satírica de Villergas, probablemente arrojaría más y diversos datos y conclusiones.

consonante⁴⁵, un último apartado: las equivalencias fónicas en promiscuidad con las equivalencias morfológicas y semánticas.

1.2.4. Cacofonía

K. Varga nota que la rima es un caso de sonoridad poética no expresiva, ya que reposa sobre una convención. En la rima burlesca la cacofonía provoca una nueva expresividad, que a la vez denuncia la rigidez de la convención: se pone de relieve el efecto mecánico, que es una de las fuentes primordiales de lo cómico, por medio de una excentricidad. [...]. La dimensión cacofónica procede de dos elementos: el acercamiento inusitado de la fonética y la clase de sonidos dominantes⁴⁶.

En relación con lo apuntado, según R. Balbín: "Cabe también anotar como factor expresivo, la distribución situacional de la rima, que configura el poeta al construir la estrofa"⁴⁷. Y en consecuencia, entendemos que como instrumentos de intensificación expresiva, los recursos que aquí son observados pueden englobarse y definirse en el concepto de cacofonía por acumulación⁴⁸.

Así, el uso de sonidos dominantes como: la interdental fricativa sorda, palatal africada, velar fricativa y oclusivas sordas, esto es, los que ocupan los últimos

⁴⁵ Reproducir aquí todos los fragmentos ocuparía mucho espacio. Remitimos a la lectura de los textos citados a lo largo de este trabajo, donde pueden comprobarse fehacientemente las observaciones apuntadas sobre este fenómeno.

⁴⁶ K. Varga, *Les constantes du poème*, París, Picard, 1977, cf. I. Arellano Ayuso, ob., cit., pág. 144.

⁴⁷ Cf. R. Balbín, ob., cit., pág. 265.

⁴⁸ "La agrupación de núcleos rimantes idénticos en versos inmediatos origina lo puede llamarse rima acumulada. La proximidad con que se repiten estos timbres articulatorios, presta especial intensidad expresiva a los grupos melódicos en que se inserta la rima", cf. R. Balbín, págs. 267-68.

lugares en la tabla de proporciones de los fonemas en español. El análisis de diversos textos pone de manifiesto paradigmáticamente la acumulación de los elementos que venimos señalando.

Los versos más significativos en el uso de la rima en interdental fricativa son aquellos que manifiestan, con ostentosa indiferencia, la práctica de este tipo de rima:

Jamás me ha entrado tristeza
por el consonante en *aza*
como sucede en el *eza*
porque este anuncia *presteza*
y el otro exige *cachaza*⁴⁹

Consonancias del mismo tipo se encuentran, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, en los siguientes poemas: "Un sueño con la ciudad de Jauja", "La sonrisa de Belisa", "Al pensamiento", "Así anda ello", "A D. Leandro Fernández de Moratín". En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en los poemas: "A los censores", "No hay cosa como los versos", "A la muerte", "Parece bien, parece mal", "Confesor y confesado", "Unos nacen con estrella y otros estrellados", "El calesero".

El uso de la rima con palatal africada tiene como texto más significativo los siguientes versos de "El Calesero":

Ni en versos hábil, ni en la prosa ducho
¿cómo dejar la gente satisfecha?
Juzgo que de la cruz hasta la fecha
yerro si de otros el consejo escucho.
¿Echo a cara o cruz? - Arriba, ¡chucho!

⁴⁹ "Mi pereza", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, págs. 121-25, la cita de los versos en la página 123.

¿Cruz? Bien está; me luzco de esta hecha:
de mis versos acudo a la cosecha
que como es fruto malo abunda mucho⁵⁰.

Consonancias del mismo tipo se encuentran en, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, los siguientes poemas: "Un sueño con la ciudad de Jauja", "Es novedad, no es novedad", "¿Hay cosa más natural?", "Una comedia empecé", "Así anda ello". En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en los poemas: "No hay cosa como los versos", "A la vida", "Confesor y confesado", "Unos nacen con estrella y otros estrellados", "El calesero".

Con velar fricativa no encontramos estrofas, poesías ni serie de versos de forma continuada, donde se evidencie su uso con fines deliberadamente jocosos. Villergas la utiliza con relativa frecuencia en, *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, los siguientes poemas: "Un sueño con la ciudad de Jauja", "La sonrisa de Belisa", "¿Hay cosa más natural?", "Al pensamiento", "Así anda ello". En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en los poemas: "A los censores", "No hay cosa como los versos", "A la vida", "A la muerte", "El calesero".

Rimas consonantes en oclusivas sordas hay abundantes

Aunque la sonrisa ocultas
Nunca mi vida dilatas,
Que si sonriendo matas
Estando seria sepultas⁵¹.

⁵⁰ "El Calesero", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 235.

⁵¹ "La sonrisa de Belisa", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, págs. 67-8; 1847, pág. 69.

Las consonancias en oclusivas sordas son abundantes, aunque estas no sean utilizadas de forma continuada en todo el poema, sino en una estrofa, y, la mayoría de las veces, combinada con otro tipo de consonancia. En *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en los poemas: "A la vida", "Confesor y confesado", "Unos nacen con estrella y otros estrellados", "El calesero".

El recurso más común es, con todo, la rima aguda con cierta tendencia a finales en nasal alveolar o interdental fricativa. El fenómeno es tan abundante que puede decirse que, del corpus observado, no existe ninguna poesía en la que Villergas no utilice agudos terminados en nasal alveolar, fundamentalmente, y en interdental fricativa. Reescribir los poemas donde consta este tipo de rimas es ocioso, en cuanto que éstas pueden comprobarse en la descripción del verso y estrofa que hemos realizado en páginas anteriores.

Otro fenómeno de cacofonía se da por la proximidad o cercanía de consonancias ásperas, como *-ierra* en:

En un comité inexperto
Que ya conoce la gente
Ninguno ve claramente
Y el jefe de ellos es tuerto

No logra imponer la ley
Por el mérito que encierra
sino porque en toda tierra
de ciegos, el tuerto es rey⁵²

o como *-urro* en:

⁵² "Epigrama", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 251; 1847, pág. 222.

-Mozo! ¡medio de cebada!
Clamó Brutón cierto día
Entrando en la horchatería.
-¿Qué espera vd. camarada?

Y el mozo como suspenso
-¡Señor, contestó, discurro
Que es vd. muy grande burro
Para estar a medio pienso⁵³.

o como *-arro* en:

Y como no soy de barro,
En cuanto miro tu gesto,
Si está iracundo me tuesto
Si está jovial me achicharro⁵⁴

o como en *-orro*:

Dormiré como un cachorro,
no podré celarla, no;
y consentiré, modorro,
que me vista y ponga el gorro
por no ponérmelo yo⁵⁵

o en *-erro*, y *-erre*, al efecto fónico que se produce por el uso de las consonancias ásperas, se añade en estas dos estrofas sucesivas, la acumulación de vibrantes, múltiples y simples en rima y fuera de ella:

⁵³ "Epigrama", *ibídem*, 1842, pág. 247; 1847 pág. 214.

⁵⁴ "La sonrisa de Belisa", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 69; 1847, pág. 69.

⁵⁵ "Mi pereza", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 125.

Más, terco en sus opiniones,
cierto fondista becerro
de perversas intenciones,
se empeña a trágala perro
que he de comer macarrones.

Sólo le sé responder
que es inútil que se aferre;
porque no los puedo ver,
pero él dice, erre que erre,
macarrones han de ser⁵⁶

El último ejemplo que citamos, en -erra:

Mas si mi cholla no yerra
la razón que aquí se aguza
es la razón que se encierra
en llamar tierra a la tierra
y a la merluza merluza⁵⁷

1.2.4.1. Cacofonía en aliteraciones

Las cacofonías por aliteración no son muy frecuentes, anotamos aquellas que nos parecen más sobresalientes.

Es curioso, en este texto, que Villergas anuncie de antemano, en la primera estrofa, el uso de la cacofonía por aliteración de bilabiales oclusivas y vibrantes múltiples que aparece en la que le sigue:

⁵⁶ "Unos nacen con estrella y otros estrellados", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 204.

⁵⁷ "El Calesero", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 241.

Y será tontería
que siendo un cuadro completo
de belleza y bizarría,
pierda su gracia un soneto
por una *cacofonía*?

Al ripio asaltáis cual lobos
y al robo os hacéis los bobos;
no convengo en el principio,
porque entre ripios y robos
lo menos malo es el *ripio*⁵⁸.

La acumulación de vibrantes múltiples con intenciones de producir el efecto de conmoción humorística la presenta la aliteración de /rr / y /f/ dentro del mismo verso, a la que se añade una rima interna con una mínima alternancia vocálica, -e/-i, en: *refunfuño, rezo y rifo*:

Yo comprendo cuando adverso
refunfuño, rezo y rifo,
que para hacerle perverso,
no basta medir un verso
con el compás de Rengifo⁵⁹

En los siguientes versos, por acumulación de oclusiva sorda velar:

Daca el confesor clamó
daca por la Virgen casta;

⁵⁸ "A los censores", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 4, el subrayado pertenece al autor.

⁵⁹ "A los censores", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 2.

y el muchacho respondió:
-Padre con la intención basta⁶⁰

En estos versos por acumulación de nasales:

¿Más que me toca al fin de la jornada?
Pedir como en comedias, neciamente
con una decimita una palmada?⁶¹

1.2.5. Equivalencias fónicas en promiscuidad con equivalencias morfológicas y semánticas

Toda tentativa por limitar convenciones poéticas tales como el metro, la aliteración o la rima al plano fónico no pasa de especulaciones sin justificación empírica. La proyección del principio ecuacional en la secuencia tiene una significación mucho más profunda y amplia. La opinión de Valery de que "la poesía es un dudar entre el sonido y el sentido" es mucho más realista y científica que todas las manías de aislacionismo fonético⁶².

Partiendo de las premisas de Jakobson, "la solidaridad y relación de los aspectos gramaticales y fonémicos, la rima implica necesariamente relación semántica entre las unidades en rima"⁶³, damos cabida en este último apartado a aquellas singularidades fonemáticas que en promiscuidad con los niveles gramaticales y semánticos nos han llamado la atención, y merecen anotarse para

⁶⁰ "Confesor y confesado", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 180.

⁶¹ "El Calesero", *Los siete mil pecados capitales*, 1846, pág. 257.

⁶² Cf. R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, trad., de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975, págs. 376-77.

⁶³ R. Jakobson, ob., cit., págs. 377-80.

comprender la funcionalidad de la rima desde la perspectiva satírica del autor que la ejecuta.

He aquí algunas composiciones:

Un escritor de esta edad,
Que es un pedazo de atún
Decía con gravedad:
Yo escribo para el común...
Y era la pura verdad⁶⁴

Todos los versos riman en sustantivos agudos, la rima más insistente: *edad*, *gravedad*, *verdad* sitúa el tema. Un escritor contemporáneo afirma muy "sesudo" para quién escribe. El cómo se resuelve la verdad de su afirmación constituye un insulto: escribe porquerías, *para el común*.

"Un pedazo de atún"/"el común", la consonancia aguda en -ún, produce una sensación de cierre y oscuridad. A nivel semántico, "pedazo de atún" significa estólido, torpe..., "el común", retrete es el lugar de los desechos, es obvio que las torpezas lo inservible tenga un lugar común donde depositarse. Villergas utiliza un juego de palabras, un equívoco fácil, con la dilogía del término "el común": el retrete, y o, la mayor parte de la gente, la gente en general.

Otro ejemplo:

Como el pozo de Facundo
Hay un poeta embeleco

⁶⁴ "Epigrama", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 26; 1847, pág. 34.

Extremadamente seco
Y casi nada profundo⁶⁵

En nuestra opinión, el tema de la falta de inspiración, de estro, de numen poético se encierra en embeleco/seco. La rima -eco suena como una onomatopeya que intenta reproducir o sugerir el sentido de hueco, vaciedad. A nivel semántico -eco puede sustantivarse para decir que las poesías del "poeta" son eso, simplemente, un eco, repetición sin más, de ahí "el pozo" "nada profundo" de su inspiración poética.

Otro ejemplo:

Un calvo que llaman Gil
Tiene en sus dramas, soy franco,
en cada página mil
salidas de pie de banco
Y en él no están permitidas
Pues son cosas encontradas,
El tener malas salidas
Quien tiene buenas entradas⁶⁶.

En este epigrama las equivalencias que destacamos se sitúan en la segunda parte, donde Villergas termina todos los versos con participios, aunque sintácticamente no pueden establecerse equivalencias entre todos ellos, sí que las hay a nivel semántico en todas ellas. Así en ellas resuelve en un silogismo falso la afirmación de que Gil, como dramaturgo, no hace más que meter la pata, como vulgarmente se descifra la expresión informal "salida de pie de banco". En Gil "no están permitidas", es una contrariedad, "las malas salidas", tanto más cuando

⁶⁵ "Epigrama", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 225; 1847, pág. 194.

⁶⁶ *Poesías jocosas y satíricas*, ob., cit., ed., 1842, pág. 242; ed., 1847, pág. 209.

disfruta de una numerosa audiencia en sus dramas. El equívoco, el juego se establece entre salidas y entradas, Villergas utiliza con doble sentido los términos, la traslación de significado de los vocablos es muy fácil y la ironía ingenua.

Otro ejemplo:

No admiro Gil en verdad
Tu rara fecundidad,
Ni tu aplicación tampoco;
Admiro tu habilidad
De hablar mucho y decir poco⁶⁷

Todo el epigrama está destinado a subrayar la gratuidad de lo que dice y escribe Gil y Zárate. Villergas ve en él la personificación de la locuacidad huera, y para ello no escatima ninguna unidad expresiva que evidencie su opinión sobre este hecho. En este sentido, los adverbios y conjunción, *No, ni, tampoco*, mediatizadores o modalizadores oracionales, actúan para intensificar el concepto negativo de los enunciados. En lo que respecta a las equivalencias semánticas hay que decir que las rimas morfológicas fecundidad / habilidad se contraponen a todo ese marco conceptual de negación que se desarrolla en el epigrama, ya que los términos entran en el campo semántico de la eficacia, aunque aquí son usados irónicamente, y por tanto su interpretación deriva en lo contrario: la ineficacia. Aunque no puede hablarse de una rima parónima en sentido estricto, en la rima "tampoco / poco" es evidente que las voces comparten un sentido negativo, pues el adverbio es modalizador oracional de negación y el pronombre indefinido cuantitativo "poco" implica o alude a no decir nada, a un no.

Otro ejemplo:

⁶⁷ *La Nube*, Nº 6, 10 de septiembre de 1842, pág. 43.

Al traductor mentecato,
Al incansable, al travieso
Distinguido literato
Juzgan escritor de peso.

Y yo llego a presumir
Que su peso es colosal,
Pues él basta para hundir
El teatro nacional⁶⁸.

Nos detenemos en el análisis de la primera parte de este epigrama dedicado a Ventura de la Vega. En él Villergas deja sentado que éste es un mentecato/literato, en contraposición a la opinión general del vulgo: escritor de peso/ pero "travieso" según Villergas, que se traduce por espabilado o sinvergüenza. La equivalencia es fónica y semántica, no morfológica.

Otro ejemplo:

En un comité inexperto
Que ya conoce la gente,
Ninguno ve claramente
Y el jefe de ellos es tuerto.

No logra imponer la ley
Por el mérito que encierra,
sino porque en toda tierra
de ciegos, el tuerto es rey⁶⁹.

⁶⁸ Edición de 1842, pág. 242; ed. de 1847, pág. 209.

⁶⁹ "Epigrama", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 251; 1847, pág. 222.

En este último epigrama Villergas trata de descalificar la competencia del "comité" de teatros para dictaminar sobre las obras que deben representarse. La descalificación se apoya, como una sentencia, en las rimas "inexperto/tuerto". La alusión al defecto físico de quien preside el comité es un insulto degradante, y es utilizado intencionadamente para dudar sobre su eficacia. Este hecho, que se formula como una asunción, tiene una segunda parte, donde con la misma intención de obviar lo obvio, concluye con una máxima la inexperiencia e infructuosidad de las decisiones del citado comité. "Ley/rey", términos que semánticamente asociamos con el concepto de gobernabilidad, entran en conflicto cuando quien los representa es un "tuerto".

2. EL LENGUAJE: PROCEDIMIENTOS CARACTERIZADORES

Preámbulo

Al iniciar la redacción de este último capítulo pusimos de relieve la ausencia de eficacia estética en las poesías de Villergas. Esta idea que, por diversos motivos o causas, fue anunciada desde el comienzo de nuestra investigación, y repetidas veces aludida en el transcurso y desarrollo de la misma, prevalece intacta, sin mengua, ahora, en el momento de dar a conocer, a través del análisis textual, las posibles sutilezas e intenciones que la poesía de Villergas ofrece por la vía lingüística.

Conviene señalar, en fin, que las *poesías* de Villergas no presentan, en o dentro del ámbito lingüístico y expresivo de la época, grandes singularidades; si bien, su funcionalidad es evidente: colaborar por este camino en la ridiculización y desmitificación del lenguaje con propósitos y fines satíricos.

La tentativa de abordar un comentario lingüístico exhaustivo resulta impropio, en cuanto que la búsqueda y rastreo de artificios lingüísticos estilísticos se resuelve en conclusiones parcas y ocasionales, y de limitada calidad o valor artístico.

No podemos asegurar que Villergas se abstuviera deliberadamente de utilizar un lenguaje rico en imágenes y recursos expresivos de cierta complejidad en pro de un ideal estético dedicado a destacar lo coloquial únicamente. Pero lo cierto es que cuando afirmamos que sus poesías no presentan grandes singularidades en el ámbito lingüístico no hacemos sino obviar lo obvio.

Es probable que en Villergas, consciente o no de su capacidad o potencial expresivo, privara la única idea de que había que decir las cosas tal como son: claras, directas, sin cortapisas, y lejos de perder el tiempo en acrobacias de lenguaje se inclinara más al contenido que al cómo verterlo. En concomitancia con ello, podría decirse que siendo sus poesías de tema y naturaleza costumbrista el autor no estaba obligado a más; pues los temas y motivos que recrea no le permiten excesivos alardes estilísticos.

En nuestra opinión, ello, o este hecho no le disculpa ni le exime de esa falta de pretensión retórica que tan machaconamente se desprende de la lectura de los textos. En fin, hubiera sido de nuestro agrado que en esta páginas quedara reflejado un vasto y digno corolario de componentes léxico-expresivos que encumbrara tanto su obra como su figura de poeta.

Con estos prolegómenos queremos advertir que los procedimientos caracterizadores resultan muy limitados, no solo en cuanto a su extensión se refiere, sino también en cuanto a sus cualidades literarias. El orden con que los presentamos se acomoda al grado de repetición, de frecuencia con que se manifiestan; o bien a la relevancia de haber sido ocasional y circunstancialmente útiles, provechosos en la recreación o plasmación del motivo o tema que los suscita.

En la exposición de los elementos lingüístico de carácter jocoso y satírico en la poesía de Villergas nos detenemos y restringimos nuestro análisis textual a la letrilla "Ni el inventor de la pólvora"⁷⁰ y a dos extensas sátiras en tercetos: "La Ingratitud. Musa X. A Ventura de la Vega y comparsa. Sátira o como se le quiera

⁷⁰ *El Entreacto*, 1840, N° 13, 13 de febrero, pág. 51 (sin título); *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, págs. 108-112; 1847, págs. 101-104; 1857, págs. 236-39.

llamar"⁷¹ y "Cuadro de Pandilla"⁷². Estas poesías son un buen ejemplo de sátira personal, y en ellas pueden rastrearse, a nivel lingüístico, numerosos aspectos significativos, reveladores sobre la concepción de la sátira en Villergas, su autor.

Las razones que nos impulsan a elegir estos poemas son varias y diversas. Entre ellas, una razón importante es la que afecta a los problemas de publicación y difusión de las mismas. "Ni el inventor de la pólvora" constituye una muestra de las primeras incursiones de Villergas en la prensa, en el periódico bisemanal de literatura *El Entreacto*, que no cita ninguno de los biógrafos del autor; su descubrimiento fue una casualidad y nos proporcionó una gran satisfacción. De "La Ingratitud", ya lo hemos dicho en capítulos anteriores, es raro encontrar ejemplares sueltos, nosotros la hemos visto únicamente publicada en *La Nube*, 1842. "Cuadro de Pandilla" fue publicada por primera vez en *El Espectador*, 1846, y un año más tarde en la 2ª edición de *Poesías jocosas y satíricas*, 1847. Para nosotros, el hallazgo de estas poesías fue muy satisfactorio, en tanto que pudimos enmendar y añadir las noticias que acerca de su publicación han escrito críticos y biógrafos de Villergas, tanto los coetáneos al autor como los actuales.

⁷¹ LA INGRATITUD. MUSA X ..., *La Nube*, 1842, N° 10, 7 de octubre, págs. 76-78. En su formato original la incluimos en el Apéndice textual que ha sido elaborado en este estudio. Según Vicente Barrantes, en "Las obras de Villergas", ob., cit., pág. 14, : "Con exactitud casi absoluta puede fijarse a esta publicación la fecha de febrero o marzo de 1842, pues se alude en ella a la elección de Vega para académico, que en efecto se verificó en 27 de enero de aquel año". Y señala la extrañeza de encontrar ejemplares publicados de la misma en los siguientes términos: "Rarísima hoja en folio, que salió de la imprenta de D. Ignacio Boix, sin fecha y con el título [...] y la nota siguiente: "Siendo el objeto del editor de esta sátira el que se generalice y la puedan leer todos en contraposición al subido precio de la otra Musa X, permite a cualquiera su reimpresión y su venta aunque sea por los ciegos".

⁷² *El Espectador*, 1846. Suplemento del N° 38, 27 de septiembre. *Poesías jocosas y satíricas*, 2ª ed., 1847, págs. 9-17.

Estas sátiras, por otra parte, son obras de juventud del autor, su escritura se produce en los años de mayor gloria, cuando Villergas es tildado por sus contemporáneos de epigramático, comparable a Marcial por la virulencia de sus invectivas.

No nos parecía coherente, por lo demás, y esta es otra de las razones, ofrecer un inventario numérico de vulgarismos, cultismos, modismos, apodos jocosos, etc.... Desgajar todos estos elementos de los textos en que aparecen se nos asemejaba una aséptica amputación de las poesías. Hemos pensado que la mejor forma de comprender el uso, la práctica e intención real de los diversos elementos lingüísticos, como medio o técnica artística de la sátira de Villergas, consiste en contemplarlos, no aisladamente, sino en relación a un todo del que forma parte: el poema.

Por último, decidimos que si Villergas fue famoso por sus sátiras personales, el retrato caricaturesco, medio artístico fundamental para esta clase o tipo de sátiras, podía percibirse extensamente y con más detalle en estas composiciones, donde sobradamente se manifiestan los mismos procedimientos que emplea en otras, algunas más cortas, como las letrillas, romances y epigramas.

Deliberadamente nos abstenemos de un análisis estilístico, aunque algunas anotaciones escapen a nuestro propósito intencional. Porque Villergas es fundamentalmente un ejemplo de destreza en la manipulación del lenguaje coloquial, informal, vulgar y ramplón; hecho éste que podremos comprobar en páginas precedentes. Cuando sobrepasa este nivel es porque está parodiando o ironizando sobre algún tema o motivo, y cuando no es así la impronta de Quevedo es demasiado manifiesta, probada, evidente, como para detenernos en el análisis de un calco. Nuestras anotaciones se circunscriben, pues, al ámbito del léxico mismo, ya sea de un vocablo o de una frase.

Anotamos a continuación los componentes léxicos que, desde nuestro punto de vista, merecen destacarse en el Lenguaje de la poesía satírica de tema literario de Villergas.

2.1. La musa pedestre: el léxico jocoso y vulgar y el estilo rudo

Como hemos indicado anteriormente, las pretensiones retóricas son nulas en la poesía de Villergas, el tono llano, franco, prosaico y mordaz es, en rigor, la característica fundamental y principal de su manera de componer versos. No obstante, esta abstinencia de pretensiones retóricas no constituye un obstáculo que impida rastrear en su poesía la influencia tradicional y clásica de nuestros grandes satíricos, en los que sin esfuerzo puede buscarse su origen. El prurito clasicista de que arranca su concepción de la sátira tiene, sin duda, como ejemplo a Quevedo, cuya influencia directa e indiscutible queda patente o es probadamente manifiesta y evidente en los textos de nuestro autor, por la pujanza y brío de su poesía, más satírica que festiva.

Con todo, Villergas rara vez se arriesga a formas que puedan traer el recuerdo de Quevedo, y cuando lo hace el resultado es poco más que un plagio, un calco. En contrapartida, si no su originalidad, el tino y la corrección en su forma de utilizar el lenguaje reside en la acumulación de giros y modismos coloquiales, en la inclusión de términos vulgares e informales, en chistes fáciles y groserías de toda índole, que devienen en un estilo rudo y ramplón. Los dichos perogrullescos, el tono sentencioso que deriva de éstos no son sino exponente del carácter prosaico de su poesía y de la búsqueda deliberada de una musa pedestre, que se cierne sobre sus versos y deviene en la rudeza del estilo. Todos estos elementos o rasgos de sus composiciones son detectables por el análisis del léxico, de ahí que el examen de

éste nos lleve a distribuir y clasificar las singularidades más notables en los siguientes apartados que a continuación exponemos.

2.1.1. El léxico jocoso y vulgar: las injurias

En opinión de W. Beinhauer

La mayor parte de las denominaciones injuriosas se componen naturalmente de sustantivos y adjetivos de significación peyorativa, significación que no procede del empleo figurado de la palabra, sino que la palabra posee ya de suyo y exclusivamente⁷³.

Por otra parte, en ocasiones, el vulgarismo no depende del término que se adopte, sino del mismo contenido que refiere, así sucede con determinados vocablos cuyo contenido, ya de por sí burdo, es evocado por el mismo significante de asociaciones poco agradables: la elección de los mismos es intencionada. El vulgarismo lingüístico constituye en Villergas el principal medio para la consecución del objetivo que el autor se propone: la creación de una lengua que lleva implícita y en acción la esencia de lo cómico y lo burdo.

La determinación de cuáles sean la voces de suyo graciosas o avulgaradas implica un contratiempo dificultoso si se persigue un resultado preciso: la reconstrucción de los valores estilísticos, es decir, averiguar qué carga afectiva, connotativa, conlleva un vocablo en la lengua del siglo XIX, y en el idiolecto de Villergas.

⁷³ W. Beinhauer, *El español coloquial*. Versión española de F. Huarte Morton, Madrid, Gredos, 1985, págs. 52-53.

Tal vez el texto más apropiado, para ejemplificar cuanto hemos dicho en páginas anteriores y en párrafos inmediatos a estas líneas, sea el siguiente fragmento de la sátira "Cuadro de Pandilla":

¿Es preciso cantar? Pues tararira.
El Parnaso español cantar bizarro
Quiero sin más ni más; venga una lira.

A propósito estoy, tengo catarro:
Dadme, dadme una lira, mas no de oro;
Para asunto tan ruin basta de barro.

Cantaré como cumple a mi decoro
En anuncios de gresca o zaragata,
Ramplón estilo, entre cristiano y moro.

Que al aplauso no aspiro, hablando en plata,
Y si no escribo verso será prosa,
Y el que no salga pie me saldrá pata.

Hace ya tanto tiempo que reposa
Mi numen fatigado, que se pasma
Cierta gente taimada y orgullosa.

Mas otra vez mi pecho se entusiasma,
Y hoy, vive el cielo, cada verso mío
Sinapismo ha de ser, no cataplasma.

A otros la guerra asusta; yo me río:
Si algún mastuerzo lo contrario sueña,
Dada está la señal, conque ¡al avío!

Leña al que oscuro en figurar se empeña;
Leña al mostrenco que impotente chilla:
Leña al grande y al chico; ¡leña! ¡leña!

No es hoy un individuo al que acribilla
Mi péñola a reveses avezada:
Es a una comunión, a una pandilla⁷⁴.

Con todo, y pese a las reservas apuntadas, creemos que sería posible, intuitivamente, y con un margen de error aceptable, explorar qué vocablos se pueden considerar expresivamente vulgares y jocosos. Preferimos, no obstante, limitarnos a reseñar las formas de connotación documentadas en *El español coloquial* de Beinhauer, en del diccionario de la RAE y en el de María Moliner, pues las mayoría de las voces y giros expresivos que utiliza Villergas, con un discreta distancia, se mantienen en vigente actualidad en nuestro siglo. Desde este punto de vista, y con la ayuda de la bibliografía anotada, damos a continuación una lista de las voces consideradas como vulgares, bajas, familiares, coloquiales, informales, en el lenguaje popular y festivo.

Ni el inventor de la pólvora: cháchara, carilánguido, greñas, jenízaro, estrambótica, gznápiros, cócoras.

La Ingratitud. Musa X: "Vedijas", "madama" "Ochavos", "Bandullo", "Tripa", "pitanza", "panza", "gazuza", "beodo", "moscón", "berrido", "garduñas", "arrastrao", "testuz", "tragaldabas", "saltimbanqui botarate", "muladares", "reló", "zángano", "mentecato".

Cuadro de Pandilla: "gresca, zaragata, ramplón, pata, taimada, se pasma, mastuerzo, ¡leña!, mostrenco, chilla, acribilla, reveses, pandilla, intrínquilis,

⁷⁴ "Cuadro de Pandilla", publicada en 1846 en *El Espectador*, posteriormente en *Poesías jocosas y satíricas*, 1847, 2ª ed., págs. 9-17.

barrunto, espetas, montón, pandillaje, péñola, brocha, gringo, embeleco, peta, baraja, engolfando, flema, pullas, leño, pintiparado, zoquete.

Por lo que se refiere a expresiones injuriosas propiamente dichas, Beinhauer advierte que "interesa ver en primer lugar de qué áreas léxicas se extraen principalmente. Como en alemán, son en primer término los nombres de ciertos animales los que encuentran aplicación en este sentido. La palabra animal es ya de suyo un insulto de grueso calibre"⁷⁵. Entre los sintagmas que responden a este criterio encontramos varios ejemplos.

Ni el inventor de la pólvora: "Gorjea como una tórtola", "¿Y ese militar murciélago".

La Ingratitud. Musa X: "Barbas de chivo", "indomable potro", "hambre canina"; "inmensas patas" y "pezuñas" para significar o designar los pies; "lamer platos ajenos".

Cuadro de pandilla: "El señor de Ferrer que muerde y ladra".

Y también, en relación con ello, puede añadirse las comparaciones con el mundo vegetal, en "Cuadro de Pandilla" encontramos las siguientes: "no vales un comino", "Flores, tú no eres flor, eres ortiga", "si la testa de este hombre es un pepino".

Otros tipos característicos de expresiones injuriosas, cualquiera que sea el área lingüística de la que se extraen, son las que van acompañadas de un elemento

⁷⁵ W. Beinhauer, *El español coloquial*, ob., cit., págs. 49-50. "Animal" como insulto se aplica a la persona incapaz o muy ignorante.

pleonástico. Su capacidad o potencial expresivo es intensificar, ponderar aún más si cabe, la injuria, el insulto, que ya de por sí posee el vocablo elegido para tales fines, cuya significación peyorativa le viene dada por su naturaleza y referente. De esta clase de injurias anotamos las siguientes.

Ni el inventor de la pólvora: "Poetastro estúpido"

La Ingratitud. Musa X: "El muy jumento", "soberbio animalote".

Cuadro de Pandilla: "Tanto animal", "espíritu vil de pandillaje", "ira insana", "insigne bagatela", "mayor frescura".

Junto al recurso de la animalización se encuentra el de la cosificación, la designación injuriosa de un defecto físico o moral mediante la comparación y asociación con un objeto, en **La Ingratitud:** "helado escombros", "El hombre puente", "el hombre catedral".

"Las expresiones últimamente mencionadas pertenecen ya a las invectivas en forma de frases; son tan diversas, que no cabe enumerarlas ni clasificarlas siquiera. (...). En relación con esto, digamos algo sobre maldiciones y juramentos, ya que son empleados en situaciones semejantes a las de los insultos. También aquí se abre un campo vastísimo casi inabarcable"⁷⁶.

Así ocurre en **Cuadro de Pandilla:** "¿Dónde diablos están esos poetas?", "¡Voto a Belcebú!".

2.1.2. La derivación expresiva

⁷⁶ W. Beinhauer, *El español coloquial*, ob., cit., véanse págs. 58, 94 y notas a pie.

"La poesía satírica, por definición, no está interesada en la objetividad; muestra siempre la actitud del YO burlesco (y a su través, con múltiples y ambiguas refracciones, la del poeta). Los medios capaces de expresar tal actitud desempeñarán un papel fundamental. Uno de los medios más aptos para ello es la derivación diminutiva y aumentativa"⁷⁷.

2.1.2.1. Diminutivos

No son, en el conjunto de la poesía satírica, las formas más abundantes, pero su utilización tienen una relevante importancia, y muestran en Villergas valores negativos y despectivos, en matizaciones diversas de ironía, desmitificación, ridículo o insulto.

Así ocurre cuando Villergas quiere reducir a la nada a Cándido Nosedal, que como poeta es "un leño"

¿Habrà quién desconozca al mozalvete?
Es Nosedal que llaman el pequeño,
Que otros suelen nombrar Nosedalete.
Allí está, ni bien grave ni risueño,
El que si hace papel como abogado
Siempre será como poeta un leño⁷⁸.

La eventual significación peyorativa y sentido irónico de "mozalvete" es anunciada desde versos anteriores, cuando Villergas da a conocer su intención de "lanzar sus pullas contra el niño", "cuya imagen le descalabra", "de afeminado rostro, buen aliño", "la canela y almíbar del bufete", "que le obliga a tratarle con cariño". Y queda confirmada por el diminutivo del nombre propio "Nosedalete",

⁷⁷ Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, ob., cit., págs. 175-76.

⁷⁸ "Cuadro de Pandilla", *Poesías jocosas*, 1847, ob. cit., pág. 15.

una muestra de familiaridad impertinente con claros propósitos injuriantes y de ridículo, en el que el empleo del sufijo -ete tiene sentido preferentemente despectivo⁷⁹.

En otras ocasiones el valor despectivo peyorativo del diminutivo viene reforzado e intensificado por el significado de los elementos que conforman el sintagma de la injuria:

Y que me decís por último
de esas muchachuelas cócoras
Que por respeto a la crítica
De esta sociedad sardónica
De toda picante sátira
Fingen asustarse hipócritas⁸⁰

El mismo sentido desvalorativo de los diminutivos anotados se puede aplicar en los siguientes versos a "chancleta", en esa intención de ridiculizar y reducir a la nada al sujeto de la invectiva. El objeto, chancla, ya de por sí insignificante, por propia naturaleza, es, si cabe aún más, rebajado en importancia a lo mínimo.

Entre los literatos que encontramos
De polaina los más y de chancleta
Al general Pezuela contemplamos⁸¹.

⁷⁹ Véase Beinhauer, *El español coloquial*, ob., cit., pág. 290.

⁸⁰ Letrilla: "Ni el inventor de la pólvora", *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, págs. 111-112; 1847, pág.104; 1857, págs. 238-239.

⁸¹ "Cuadro de Pandilla", *Poesías jocosas y satíricas*, 1847, ob., cit., pág. 13.

2.1.2.2. Aumentativos

"Aún más rígidamente situado al extremo de la axiología negativa aparece el aumentativo, siempre con intencionalidad caricaturesca o despectiva"⁸².

La forma en -azo es insultante en todos los casos, pero valores análogos tienen las formas en -ón y en -ote, que le sirven para la caricatura de las víctimas del ataque, y ello tanto en lo que a su retrato físico o moral se refiere como a las actividades que desempeñan. O sencillamente cuando le interesa injuriar al individuo aplicando un aumentativo al nombre propio, cuyo resultado es el desprecio y familiaridad insolente.

Así ocurre con Nicasio Gallego, quien, en la sátira en tercetos "La Ingratitud", es Gallegón: un valentón capaz de dejar "pasmados" con un "berrido" a los miembros de la Academia, ante los reparos de éstos al nombramiento de Vega como académico. Su descomunal figura intimida a todos:

-¡Idiotas! exclamó, se ha concluido:
este mozo de ciencia es todo un pozo,
y le dieron al fin por admitido⁸³.

El odio que Villergas profesa a Nicasio Gallego, por este hecho en concreto, le inspira toda una serie de vituperios destinados a caricaturizar y ridiculizar su grotesca anatomía y su perfil moral. Villergas no escatima para el retrato la exageración y las comparaciones hiperbólicas, cualquier área lingüística de las que estas procedan sirven para la invectiva injuriosa en forma de frase. El resultado es

⁸² I. Arellano Ayuso, ob., cit., pág. 178.

⁸³ "La Ingratitud", *La Nube*, 1842, pág. 77.

la caricatura pura, el desprecio de su descomunal tamaño, que, a fin de cuentas, sirve para poner al descubierto lo huero de su contenido, rebajado a la insignificancia del desatino.

Paso al Gallego, sin andar a gatas
que bien puedo pasar sobre unos zancos,
el arco atroz de sus inmensas patas.

El hombre puente que dos mil atrancos
y barrancos saltó como garduñas:
grande por frente y grande por los flancos.

Soberbio animalote de veinte uñas;
tan grande que diez horas de camino
tiene del testuz a las pezuñas.

El hombre catedral, grande sin tino,
que si respira fuerte, no lo niego,
hará volar el aspa de un molino.

A ser sabio cual grande, desde luego
no Salomón que Salomón es poco
sería un Ante-Cristo el tal Gallego⁸⁴

Y por si esto fuera poco, Villergas, apelando a su vorágine apetito, le llama "comilón", y para ridiculizar este rasgo alude a la grotesca ocasión en que Gallego acudió a una exposición comiendo melocotones.

Villergas utiliza el sufijo en -azo con sentido peyorativo y figurado en "golpazo". Ello sucede en la sátira "La Ingratitud" que dirige contra Ventura de la Vega, pues para Villergas Vega, lejos de "dar el golpe", es decir sorprender o causar admiración, con la publicación de la sátira de éste contra Peñalver y su Panléxico, no consiguió sino componer una aberración y desatino, de ahí el aumentativo con valor despectivo y sentido figurado de "golpazo".

⁸⁴ "La Ingratitud", *La Nube*, 1842, pág. 77.

Si pasamos a Antonio Gil y Zárate, vemos que en la mayoría de los epigramas que le dedica en *La Nube* o en sus *Poesías jocosas y satíricas* es "Gilote", huelga explicar que la aplicación del aumentativo -ote es utilizado con sentido desvalorativo en todos los casos; no hay más que leer los textos que hemos comentado sobre éste autor en "Las víctimas del ataque", dentro del capítulo de La sátira personal.

2.1.2.3. Despectivos

Entre los sufijos despectivos cabe destacar -aje: "pandillaje", en la sátira en tercetos "Cuadro de Pandilla". Si ya de por sí Villergas utiliza en toda la sátira la voz "pandilla" con sentido despectivo, atribuyéndole el valor negativo de clan casi mafioso, no duda en intensificar, si cabe aún más, el sentido desvalorativo del término, desde su perspectiva satírica, con la voz "pandillaje", en una secuencia sintagmática cargada de elementos expletivos de carácter y función pleonástica: "espíritu vil de pandillaje".

La misma intención desvalorativa y función pleonástica tiene el término "poetastro estúpido" en la letrilla "Ni el inventor de la pólvora". No es necesario extenderse en el sufijo despectivo en -astro, que ya de suyo posee connotaciones negativas.

Sin utilizar sufijos despectivos, Villergas se permite injuriar a Bretón de la forma más atroz: "ese tuerto Maquiavélico", cada una de las palabras que conforman la invectiva injuriosa no tiene desperdicio. No le basta con "ese tuerto", cuyo defecto físico no le merece ninguna conmiseración, tiene que añadir la aposición Maquiavélico, que por antonomasia le adjudica Villergas. Bretón es pues un personaje ruin y tiránico. ¿Que insulto más despectivo le cabe a Bretón?

2.1.3. El uso de la onomástica con fines jocosos

"En el uso normal lingüístico el nombre propio es una etiqueta identificadora, que funciona como sujeto, pero no como predicado. En el uso literario puede sufrir una remotivación más o menos arbitraria (o, mejor, poéticamente justificada) con diversas modalidades"⁸⁵.

El recurso de la motivación literaria del nombre propio⁸⁶ es extensible a varios de los individuos de la sátira personal de Villergas. Obviamente obedece a propósitos satíricos y los procedimientos utilizados son muy elementales.

Los mecanismos que Villergas emplea se reducen a las asociaciones fónicas y semánticas que sugieren los nombres propios de significante expresivo cómico. Así ocurre con Bretón, quien siempre es evocado como Brutón: la alteración o cambio de vocal provoca el efecto deseado. El parecido de sonidos provoca de inmediato las connotaciones que el satírico deseaba, es decir, degradarlo, reducirlo a una bestia, un "bruto". Villergas juega con una falsa o seudo etimología al efectuar el cambio de las vocales. Poca distancia media de Bretón a Brutón y así poco le cuesta provocar la comicidad y utilizar el nombre propio como insulto, grosería. La comicidad que resulta de tan elemental juego es de llaneza popular y no exige esfuerzos para comprender el sentido.

La distorsión del nombre propio "Brutón" provoca de inmediato la degradación del individuo; y, a quien todo el mundo puede ya insultar. Es más el insulto está a la mano de cualquier fresco:

⁸⁵ I. Arellano Ayuso, ob., cit., pág. 146.

⁸⁶ "El único de todos los juegos de palabras y de sentido que se remonta a Homero", cf. Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina I*, trad. de Magit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 420.

-Mozo! ¡medio de cebada!
Clamó Brutón cierto día
Entrando en la horchatería.
-¿Qué espera vd. camarada?
Y el mozo como suspenso
-¡Señor, contestó, discurro
Que es vd. muy grande burro
Para estar a medio pienso⁸⁷.

Las veces con que Villergas se dirige a Bretón en tales términos son muy numerosas, y especialmente figuran en sus sátiras publicadas en *La Nube* y en su libro de *Poesías jocosas y satíricas*, edición de 1842 y de 1847.

El otro personaje a quien Villergas zahiere es Ventura de la Vega. En este caso Villergas prefiere jugar con la etimología y la derivación, el juego de palabras se produce por este mecanismo al llamarlo el "desventurado Don Ventura".

La antítesis desventurado Don Ventura, es para Villergas, la etiqueta identificadora que permite reconocer al individuo, social y profesionalmente. Y tiene a su juicio el significado de "miserable", con sentido peyorativo, y no de piedad o conmiseración de un desgraciado. La explicación de ello viene dada por el apodo jocoso que suele aplicarle a Vega: el "distinguido mentecato", oponiéndose de este modo al apelativo de "distinguido literato" con el que la gente de letras y el vulgo en general solía apellidarle:

Yo al pan le llamo pan y al vino vino
por eso *te apellido mentecato*,
y es tal mi presunción, que hasta imagino
Que en punzarte no peco de insensato;
pues si bien es andarse por los cerros

⁸⁷ *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, pág. 247; 1847 pág. 214.

hablar del *distinguido literato*,
tengo un día de holganza...y le echo a perros⁸⁸.

Vega, que en su época disfruto de merecida fama como traductor, es para Villergas un "mentecato", un necio cuyo único mérito es el de haber traducido obras ajenas, sin apenas haber desarrollado la creación original. De ahí la significación injuriosa que nosotros aplicamos a la desventura de Ventura.

Fuera de estos dos personajes Villergas no utiliza el recurso de la motivación del nombre propio. Sí utiliza otros elementos lingüísticos, como la derivación expresiva de aumentativos y diminutivos con fines despectivos y peyorativos, para dirigirse a Gil y Zárate, J. Nicasio Gallego o Cándido Necedal, pero estos mecanismos ya no forman parte de este apartado o no deben analizarse desde la perspectiva anteriormente suscrita a los otros autores.

2.1.4. Locuciones y giros coloquiales: refranes y otros clichés.

El repertorio de los refranes y dichos populares, como expresión natural y casi infusa, que se polariza en la "frase hecha y de toda otra entidad idiomática fija de tono coloquial"⁸⁹, es, en la poesía satírica de Villergas, muy vasto.

⁸⁸ "La Ingratitud", *La Nube*, 1842, pág. 78. Los subrayados son nuestros.

⁸⁹ Yndurain, F., "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de filología aragonesa, XVII* (1955), pág. 130. Cf. I. Arellano Ayuso, ob., cit., pág. 189, nota 191: "Para mis objetivos no merece la pena distinguir entre refranes, proverbios, frases hechas, locuciones, modismos...Tal como hace Yndurain observaré indistintamente toda expresión fijada y perteneciente al nivel popular del lenguaje".

En la abundante presencia de las formas localizadas reside la importancia que tienen las frases hechas, ya que su valor cualitativo es indisoluble, y aparece como elemento constitutivo, de la escritura de Villergas, en sus propósitos de crear un estilo familiar, ramplón y rudo.

Conviene insistir aquí en la importancia de este recurso, es decir, de la incrustación continua de estas formas como medio de rebajar el tono de la expresión. Pues siempre que aparezca el refrán en su forma acuñada corriente de explotación estilística, éste está formando parte del estilo bajo de la sátira al nivel del léxico jocoso o la derivación expresiva⁹⁰. Recogemos en la lista siguiente las formas usuales de las locuciones.

Ni el inventor de la pólvora: "Mas hinchado que una albóndiga", "sales cómicas", "alma de cántaro", "¡Que de cruces voto a chápiro!", "A mares sudando lógica".

La Ingratitud: "Ser pesado como el plomo", "Harto de hambre", "Barbas de chivo", "Sacar la tripa de mal año", "Con valiente maña", "Cantar al Moro Muza", "Faltaba a mesa puesta", "Echar las manoplas", "Clavar el diente", "En contra el ruin", "Ligero como un gamo", "Lamer ajenos platos", "Es desatino el que tiene de vidrio su tejado estar apedreando al del vecino", "Hincar el diente", "Yo al pan le llamo pan y al vino vino", "Andarse por los cerros", "Echar a perros".

⁹⁰ "Los modismos como los vulgarismos léxicos anteriormente reseñados, son un medio de aplebeyamiento lingüístico propio del género en que nos movemos", cf. Ignacio. Arellano Ayuso, ob., cit., pág. 190, nota 201. Tienen un alcance de vulgarismo adrede, son totalmente funcionales, es decir, obedecen a una voluntad de estilo.

Cuadro de Pandilla: "Hablando en plata", ¡Al avío!, "mucho paja y poco grano", "lo mucho que me carga", "comer sopas en vaso", "traductor de pega", "humos gasta", "no vales un comino", "bueno y santo", "de cabo a rabo".

2.1.5. El cultismo léxico. Las palabras y las expresiones latinas

No es necesario determinar aquí el origen de los usos del cultismo léxico y de las expresiones y palabras latinas de que se sirve Villergas, en relación a las normas lingüísticas y literarias de su época, porque la utilización que de ellos hace el autor es restringido, tanto en el número como en su vinculación con el referente al que alude y representa.

En todo caso, cabría interpretar el uso de unos y otros por el prurito clasicista de que arranca su sátira, como imitación y calco de Quevedo en la técnica de hacer confluir el cultismo léxico, de distinto rango, con la expresión vulgar. Lo cierto es que Villergas toma fácilmente de la lengua literaria de su época los cultismos y latinismos, puestos en circulación por sus congéneres, relativos al mundo de las letras, de los textos de creación, de las obras de preceptiva literaria o del mundo académico en general.

Su uso siempre conlleva un sentido humorístico, irónico y desmitificador, porque su sátira de tema literario sólo puede tomar a broma y a risa los términos o vocablos que, como *arcano*, *vate*, *numen*, *musa*, *turba multa*, mueven a los poetas de temas e intenciones serias a interpretaciones y usos sublimes.

El fenómeno del cultismo léxico y el de las palabras o expresiones latinas revisten poco valor significativo en cuanto a su número, no obstante su presencia,

y en algunos casos su acumulación, puede analizarse desde el prisma de las diversas modalidades de explotación estilística del autor.

En la mayoría de las ocasiones el efecto estilístico del cultismo (como del neologismo o arcaísmo...) procede del contraste o grado de imprevisión, que lo aleja de la lengua común y le da una relevancia selecta. Partiendo de esta función y una vez configurado como marca de género literario "serio", Villergas lo utilizará en función inversa, es decir con sentido irónico, de forma que permita el contraste, y, de esta forma, la burla del referente objeto de sátira. Es la técnica que se aprecia en "La Ingratitud" y en "Cuadro de Pandilla", donde los cultismos alternan con los vulgarismos o permiten la ruptura con el uso "serio" del cultismo, y propician de este modo la forma avulgarada y el doble sentido cómico.

La concentración de cultismos puede obedecer a la atracción del léxico propio del tema o de las imágenes escogidas, ello sucede en los tres poemas de los que venimos hablando, pero fundamentalmente se observa en "Ni el inventor de la pólvora".

La utilización más intensa y consciente del cultismo y la más propiamente ridícula es la que fundamenta la sátira contra Ventura de la Vega, y también contra el estilo, la dicción de la poesía y de los poetas románticos: en la letrilla "Ni el inventor de la pólvora" se contabilizan numerosos cultismos de distinto rango, la mayoría de origen latino, ya sea en una palabra o bien en una imagen. En los tres poemas que presentamos se contabilizan abundantes cultismos, que, en algún caso, implican una notable concentración. Los recogemos en la lista siguiente.

Ni el inventor de la pólvora: matemático, incógnita, pirámide, fórmula, geometra, atónitas, musa, gramática, retórica, energúmeno, mónica, tiránico, despótica, órbitas, hiperbólica, estólicas, pálido, maléfica, propala, autócrata,

póstuma, Metrópoli, recónditas, crónica, heroicas, magnífico, lógica, bucólica, aristócratas, autómata, apócrifa, acérrimo, antiapostólicas, sardónicas, hipócritas, heréticas, eróticas.

La Ingratitud: "Infelice", "quimérica", "cóncavo", "turba", "hambre canina", "numen", "Parnaso", "Castalia mansión".

Cuadro de pandilla: "numen", "turba multa", "arcano", "vates", "diatribas", "testa", "ente".

Una visión superficial a la lista precedente y a los contextos de los cultismo evidencia distintas modulaciones en su uso: el rasgo común que reside en su capacidad paródica. En los textos citados, Villergas utiliza el cultismo con claro sentido irónico y como medio de conseguir la caricatura del individuo. Los cultismos son material básico para el manejo agudo fundado en la alusión, juego de palabras, ruptura de tono, etc., enfrentándose al vulgarismo degradador y a la desvalorización por el tono procaz.

Conclusiones

En la Introducción hemos señalado ya el carácter necesariamente parcial y monográfico de nuestra investigación. En efecto, los objetivos iniciales, como ya indicamos, eran ofrecer un estudio sobre la historia de la sátira poética de tema literario en el siglo XIX en España. Por la desmesurada proporción que podía adquirir el trabajo, nos decidimos por elegir un autor concreto: Juan Martínez Villergas, porque a través de él podíamos abordar los objetivos que reclama el tema que nos ocupa. Ponemos un fin provisional al estudio con algunas proposiciones y conclusiones que pasamos a enumerar.

0.1. La compleja vida profesional y privada de Villergas ha dictaminado el estudio profundo de las vicisitudes de su existencia. Hemos tenido que indagar sobre numerosos datos de su biografía, algunos, sin embargo, han quedado todavía en el misterio. El libro de Narciso Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*, Valladolid, 1913, constituye, hasta la fecha, la mejor biografía de nuestro poeta; y es, por ello, fuente fundamental en la narración de la vida de Villergas. Nuestra aportación personal ha consistido en documentar parte de la extensa información que en esta obra ofreció su autor; y, añadir además varios datos y noticias de Villergas que no fueron registrados en la biografía de Alonso Cortés.

1. Natural de Gomeznarro, Valladolid, Villergas procedía de una familia humilde. Su educación fue elemental, y sus conocimientos posteriores se deben a su propio esfuerzo y curiosidad intelectual. La trayectoria literaria del poeta puede seguirse a partir de 1834, cuando, siendo un adolescente, se instaló en Madrid para procurarse un porvenir. Desde esta fecha hasta el año 1894, en que le sobrevino la

muerte en Zamora, Villergas fue un personaje que se distinguió por su espíritu ambicioso, con anhelos de gloria política y fama literaria.

Fue "hombre de acción y de recursos", y su popularidad la debe a la intrépida participación en la historia política y social de su tiempo. Republicano convencido por herencia; satírico mordaz por espíritu y temple fueron los caracteres más reconocidos por un amplio público que seguía sus escritos.

Fue verdaderamente honesto con sus convicciones ideológicas, hasta el punto de sufrir encarcelamiento en su defensa. Su espíritu crítico le permitió desarrollar con notable maestría la sátira política y literaria, aunque esta última, en muchas ocasiones, a expensas de la primera. Bastaba que un autor no compartiera sus ideas políticas para que Villergas arremetiera contra su persona y creación literaria. Se ha aducido que el autor poseía un carácter orgulloso e irritable. La situación política nacional, en la época que le tocó vivir, no podía menos que irritar a un personaje de insobornables convicciones.

1.1. En términos de realidad política, el tiempo en el que transcurre la dilatada existencia de Villergas, 1817-1894, presenta una trayectoria de extraordinaria complejidad. Para no perdernos en la heterogeneidad de los agitados acontecimientos que se sucedieron durante este extenso período hemos tenido que ceñirnos a aquellos hechos que tuvieron resonancia en la vida y obra de Villergas. Y, a su vez, contemplarlos desde el punto de vista con el que el autor los juzgó.

Durante este largo periodo, Villergas destacó por su ávido interés por los acontecimientos de carácter político y social de la vida nacional española. Su militancia activa en la política, en el curso de los años, presenta notables cambios. Éstos se producen en periodos concretos de tiempo, y su pensamiento político le lleva, ante determinadas coyunturas históricas, a actuar y a vincularse con ellas de

distinta forma. La evolución de su militancia activa hay subperiodizarla en dos fases: 1834-1851, 1851-1889.

1.1.1. La primera fase, 1834-1851, se caracteriza por las enconadas intromisiones en la política. Es la etapa en la que se revela como un republicano demócrata. Su ideal revolucionario le llevó, con inusitada vehemencia, a hacer la vida imposible al moderantismo secular. Y, en definitiva, a una contienda frente al "real" acontecer histórico del siglo XIX español. En este empeño fue víctima de sus virulentas sátiras el mismo partido progresista, que, en opinión de nuestro autor, no acertaba a ver la incompatibilidad en asociar los principios democráticos con la institución del trono. La sátira política, ya en verso ya en prosa, fue la portavoz de su ideario republicano y se le reveló como una pasional vocación.

Villergas, más conocido en los clubs y en las conspiraciones que en los círculos literarios, pertenecía a aquella clase de jóvenes con un ideal político heredero de los "doceañistas" y de los "revolucionarios del año 23". Salido de donde quiera, educado de cualquier modo, aprendió de los "santones" a combatirlo todo. De naturaleza ruda y primitiva, vehemente e imprevisora, como la de las últimas clases del pueblo de donde procedía, no supo abandonar la línea recta y aspiraba a una revolución, que por sus nuevas formas pudiera reemplazar a todos los hombres y a todas las formas viejas. Y contra Narváez sostuvo una lucha que él comparaba a la de Quevedo con el Conde-Duque de Olivares; temerario empeño que le acarreó persecuciones, amarguras y, a la postre, dolorosa humillación.

1.1.2. La actividad política de Villergas desplegada entre 1851-1889 se caracteriza: por una restringida participación política en los asuntos internos de la vida nacional; y, la actividad a la que consagra su tiempo se mueve a expensas del

sentimiento patriótico, "honroso patriotismo", que se concreta en la labor que desarrolla en Cuba, en defensa de los intereses españoles en la isla.

A partir de su exilio en París, 1852, Villergas experimenta un cambio de vida. El distanciamiento con los eventos que se producían en España atenúan sus instintos belicosos. La reflexión sobre las fatales consecuencias que se derivaron de su enconada participación en política en años anteriores, disentimientos con sus amigos de partido, influyeron en su ánimo, para decidir cómo proceder ante los acontecimientos políticos de los que en adelante podía ser testigo.

Su temperamento polemizador y el afán de protagonismo se desarrollan, a partir de 1856, en un nuevo espacio y por una nueva causa: La Habana y la defensa de los intereses españoles en Cuba. Esto es, vindicar a su patria, defenderla de los ultrajes que le infringen los que, desde dentro de la isla y desde fuera, luchan por la independencia de la colonia española.

El acendrado patriotismo en defensa de la integridad de los restos del imperio nacional le llevaron a diversas polémicas con sus amigos de partido, y a declarar que antes que la monarquía y la república está la patria. La fervorosa vindicación españolista fue la característica más sobresaliente con que se cierra su participación política en este periodo.

2. La popularidad que alcanzó en su tiempo como poeta satírico obedece tanto a la voluminosa producción de versos sobre temas "costumbristas" como al arrojo con que cultivó la sátira de tema político y la sátira personal.

2.1. Villergas, a lo largo de su vida, reunió sus poesías satíricas en dos libros: *Poesías jocosas y satíricas*, 1842, y *Los siete mil pecados capitales*, 1846. Del primero de ellos hubo tres ediciones posteriores, 1847, 1857, 1885. Del segundo

libro no hemos conseguido ver otra distinta a la de 1846. Las poesías que contiene *Los siete mil pecados capitales*, 1846, son nuevas, y en este libro Villergas no reproduce ninguna de las composiciones de las *Poesías jocosas y satíricas*, 1842 y 1847.

Nuestro estudio se circunscribe a las *Poesías jocosas y satíricas*, 1842 y 1847, y al libro de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, en cuanto que sus composiciones son las más representativas del cultivo de la *sátira del tema literario* y de *sátira personal*.

2.2. Las poesías pertenecen a la tendencia literaria de poesía festiva y satírica romántica. En la poesía jocosa de esta etapa literaria puede decirse que no han existido escuelas poéticas ni apenas evoluciones literarias. El relato jocoso, el rasgo puramente festivo prevalece a veces sobre el satírico, pero en casi todos los autores el rasgo jocoso se mezcla con el satírico¹. Y, el gusto por las letrillas, los romances, epigramas y otros tantos moldes métrico-literarios de larga tradición son transmitidos en una labor de continuidad hasta el periodo romántico. La poesía satírica de Villergas sigue esta fórmula: Cossío no duda en situarlo como representante de la tradición epigramática, y el propio Villergas exhibe su admiración por Quevedo.

La otra corriente de la que Villergas se nutre la constituye el cultivo de los artículos de costumbres, en pleno auge en los años en que publica sus poesías. Tipos y escenas dan lugar a un romancero costumbrista en verso, en el que las anécdotas de eco social son excusas que motivan la composición.

¹ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, págs. 810-811.

2.3. Sus poesías satíricas de tema literario constituyen un ejemplo de apostasía del romanticismo y aún del neoclasicismo. Pero la actitud de inanimidad frente a la literatura de su tiempo no se explica con la lectura de las poesías. Sino a partir de las relaciones intertextuales que éstas mantienen y se manifiestan en obras de otro género. Las declaraciones que Villergas hace en los prólogos a sus obras en prosa y las digresiones que incorpora en el relato de sus novelas constituyen el punto clave para investigar aspectos no subrayados sobre la intencionalidad del autor en el cultivo de la sátira.

2.3.1. Las poesías de crítica lingüística y literaria son una muestra ostensible de vejamen anti-romántico y anti-neoclasicista. Y salvo pocas excepciones, la sátira contra los románticos comparece junto a la sátira contra los neoclásicos en una misma poesía. Circunstancia ésta que no contribuye a dilucidar qué propósitos guiaban al poeta en sus acometidas contra unos y contra otros, ni a conocer el grado de desaprobación que les profesa.

Los vicios y errores que detecta en el romanticismo son: verbosidad, afectación, el plagio, la traducción arbitraria, el amiguismo, el pandillaje, la "oligarquía literaria"; los caprichos de la moda romántica: las poses, la indumentaria. Los motivos que ilustran su anti-neoclasicismo son: el anacronismo de los temas, la subordinación a los preceptos métricos, la retórica de estilo. Su ataque se concentra en los preceptistas de la literatura. En ambos casos, la sátira de tema literario de Villergas se caracteriza por una tipificación elemental, pues se ajusta a los tópicos que utilizaron los detractores de ambos movimientos. Romanticismo y Neoclasicismo le inspiran igual sentimiento de ridículo, y la propuesta de una opción que los superase no está presente de un modo claro en su sátira. ¿Qué podríamos pensar de tal actitud? Pues que a Villergas le eran indiferentes las estéticas de ambos movimientos, es decir, el autor parecía insensible

al arte de su producto literario, y de ahí la "aparente" falta de compromiso con la realidad literaria que le circundaba. Tales argumentos, en verdad, no nos han convencido, fundamentalmente por las declaraciones que acerca del romanticismo español Villergas vierte en sus obras en prosa, novela y ensayos de crítica literaria, en las que hemos advertido su vinculación con el romanticismo social.

2.3.2. El anti-romanticismo de Villergas fustiga lugares comunes: afectación, verbosidad, inmoralidad, plagio, etc. No obstante, el autor muestra sus simpatías por el Romanticismo en sus novelas cortas de *El Cancionero del Pueblo*, 1844-45, y en la extensa novela *Los Misterios de Madrid*, 1845. Su admiración y elogios a novelistas, dramaturgos y poetas franceses es frecuente y abundante; las obras románticas francesas son el modelo con las que Villergas parangona las producciones de nuestra literatura nacional. Las declaraciones que hace en sus novelas revelan su talante de "romántico social".

En sus novelas ofrece pruebas manifiestas de su vinculación al romanticismo social mediante abundantes digresiones, que de propia voz o en boca de sus personajes llenan las páginas de sus relatos. Los parlamentos afectan a todos los órdenes de la vida en sociedad: política, economía, cultura, costumbres, conductas, sentimientos, sensibilidad social, etc. Los fragmentos testimoniales son muy numerosos, y todos ellos se acogen a la defensa del humanitarismo social.

Los protagonistas son gente desheredada, pobres, huérfanos, víctimas de una concreta situación social y económica. La virtud de la inocencia, de la honradez y el talento de los personajes son siempre ensalzados y se erigen en las únicas armas de que éstos disponen para reclamar el derecho de ser felices, dentro de una sociedad que se ensaña con el más débil.

Para desarrollar sus teorías políticas y morales, Villergas parte del conflicto social entre aristocracia y pueblo. Denuncia los males que aquejan a los desheredados, y culpa a la aristocracia del desequilibrio social del siglo XIX. Su finalidad es exponer cuáles deberían ser las reformas de carácter social político y económico que paliaran las desigualdades sociales; y deviene, así, en un programa "político y moral"; pero en el que lo moral adquiere tal magnitud que sobrepasa en importancia a los intereses estrictamente políticos.

Esta conciencia moral se traduce en Villergas, en consonancia con los románticos sociales franceses, en un "deseo de guiar a los hombres hacia el bien". Y por el que aquéllos "expresaron en sus obras una especie de socialismo humanitario, una filosofía social apoyada en las nociones de justicia, de progreso y de libertad".

La vinculación de Villergas con el romanticismo social se resuelve en el compromiso que nuestro autor mantuvo con aquél en connivencia con su pensamiento político. Villergas era liberal, republicano y demócrata. En nombre del principio de la soberanía nacional, base de la república así como de la democracia, él no podía sustraerse a las reivindicaciones y doctrinas sociales de la novela ideológica de los románticos, tal como la entendieron Hugo y Dumas. Sus embates contra la aristocracia y su furibundo anticlericalismo, a la manera de Sue, no hacen sino corroborar la cohesión y coherencia de sus convicciones ideológicas. El ataque a la aristocracia era, en definitiva, un ataque contra el principio hereditario, su anticlericalismo una vindicación de la "libertad racional del pensamiento" contra la intolerancia de la "autoridad eclesiástica", el "fanatismo", el "yugo inquisitorial" y la "influencia teocrática".

2.3.3. Su sátira en verso, cuyo cultivo se desarrolla en las mismas fechas de sus comienzos de la narración en prosa, constituye un ejemplo significativo de

campaña a favor del "romanticismo bien entendido". Pues si bien abunda en vejámenes anti-románticos éstos apuntan a los defectos más tópicos y típicos en que degeneró la escuela en el ocaso de su trayectoria. La manera de reivindicar un romanticismo auténtico era denunciando todo lo que en su opinión se apartaba de él, la deformación burlesca, en verso o en prosa, únicamente podían perseguir este objetivo.

La convicción de que "es imposible desligar literatura de historia social", y de que la literatura no sólo es cuestión de estética y mucho menos el sentimiento romántico", aserto que Jorge Urrutia aplica a Larra y a Espronceda, creemos que debe hacerse extensible a Villergas. Y aunque, sin lograr las fórmulas magistrales con que aquéllos llegaron a expresar sus postulados literarios y políticos, puede ser considerado un ejemplo de correligionario del romanticismo militante, tal como lo entendieron en su momento Larra y Espronceda.

El análisis del romanticismo social de Villergas muestra cuáles eran los presupuestos que le impelen a hacer sátira contra el romanticismo aparente y formulario y tópico, por el que nuestro poeta no podía sentir simpatías u otro tipo de afectos. Cabe preguntarse si los mismos presupuestos sirven para explicar la desaprobación de los neoclásicos. Si así fuera, deberíamos buscar en su ataque una denuncia explícita de caducidad ideológica-estética contra la escuela neoclásica. Pero, Villergas es insensible, indiferente, a aquella estética por su falta de formación neoclásica; por otra parte, en su defensa de una literatura del presente, lo más cercano a él era la literatura posterior a 1830, ¿por qué detenerse o interesarse por algo que pertenecía a un pasado de siglo y medio de existencia?. Partidario de un romanticismo social y revolucionario, se mantuvo alerta ante una estética que aspiraba al orden, a defender los preceptos, el buen gusto, el decoro, el pudor; un

ideal de belleza obstinado en entretener y halagar racionalmente en nombre de cómo debía ser vista la realidad, y no cómo era ésta realmente.

Si el vejamen anti-romántico y el anti-clasicista aparecen juntos es porque el falso romanticismo le debía parecer tan gratuito y frívolo como el neoclasicismo, lo cual explica, a la postre: el *¡muera todo!*, con que se cierra el anatema contra la literatura de su tiempo.

2.4. El orden con que se presentan los temas y motivos del vejamen anti-romántico y anti-clasicista ha sido concebido con el propósito de ofrecer una mínima sistematización del inventario elaborado.

Partimos de los temas generales y de límites desdibujados hasta descender a temas más específicos. Esto es, en primer lugar hemos intentado agrupar aquellos temas y motivos que afectan a los condicionamientos de la escritura en los espacios materiales, sociales, psicológicos y éticos. Tales como las quejas ante organismos e instituciones literarias, reproches al agravio comparativo que sufren algunos escritores, vindicación del género satírico, denuncia de la condición social del escritor, las aficiones y gustos del público, el preceptismo literario, el anti-clasicismo.

En segundo lugar, descender a temas más específicos supone recopilar aquellos temas y motivos que, por mínimos, atañen a la estructura, sentido y forma del la producción literaria. Tales como la falta de inspiración e infructuosidad de las obras, la proliferación de los malos versificadores, la verbosidad, afectación del estilo, desmitificación de la dicción romántica en la concepción y expresión del sentimiento amoroso, el orientalismo; ataque a los tópicos de la nocturnidad; la figura del traductor y las traducciones; contra la reacción moralizadora de la crítica ante la novela moderna francesa; el escamoteo; los clichés fraseológicos del

desconsolado sentir romántico, el suicidio; las extravagancias de las modas románticas, la truculencia de los dramas románticos, contra la fascinación y delectación por el tema de la muerte.

3. La sátira personal, libelo, invectiva, la forma más sencilla de la sátira, constituye la parcela de mayor cultivo en la poesía de Villergas. La abundancia de sátiras personales que escribió ha influido para que los estudios, que acerca de su obra existen, se hayan centrado en su vida privada. Es decir, tanto la crítica de su tiempo como la posterior, ha resuelto analizar su producción artística a expensas de las acrimonias que el poeta desplegó en la sátira personal.

Pero ¿qué móviles impulsan a Villergas a tomar una postura de hostilidad frente a ciertas personalidades literarias de su época? ¿Con qué instrucción se inicia en el mundo de las letras; qué convención y modelos literarios le sirven de guía, de orientación en sus gustos estéticos? ¿A qué escritores trata de emular en la adopción del tono y estilo que se trasluce en sus composiciones?.

3.1. La vida literaria de Villergas fue, en cuanto a su formación, poco afortunada. Únicamente poseía una educación elemental cuando en 1834 se trasladó a Madrid, y allí no cursó estudios superiores. Ni en la infancia, ni en su juventud tuvo a su lado un mentor que orientara sus gustos y sensibilidad estética. Su educación literaria se fue nutriendo con el paso de los años, a golpe de esfuerzos y sacrificios personales, en solitario.

El fervor político y la vertiginosa actividad que, en pro de sus convicciones ideológicas, desplegó en la sátira política interfirió e impidió que nuestro autor pudiera procurarse una formación literaria sólida, con la que poder arremeter contra sus colegas de la prensa y de la literatura, con la necesaria ecuanimidad y criterios estéticos que reclamaban las sátiras que les dirigió.

3.1.1. La sátira personal contra escritores de su tiempo responde a criterios personalistas, subjetivismos que nacían de su radical postura política. Autor que no comulgaba con su republicanismo, autor hacia el cual, instintivamente, sentía animadversión, encono, malquerencia. De 1842-47 datan sus primeras sátiras personales. De estas fechas datan también sus recelos acerca del *justo medio* en política. Todos aquellos escritores que son blanco de sus pullas, "casualmente", tienen su particular historia dentro de la política del *justo medio*, que, él, con insistencia recriminaba al liberalismo español.

¿A qué literatos, exhortaba Villergas a mantenerse fieles al liberalismo? Probablemente a todos los que siendo jóvenes abrazaron los postulados revolucionarios del liberalismo, y luego fueron declinando hacia posturas acomodaticias y conformistas con el régimen de Narváez. Villergas consideraba que muchos de ellos habían traicionado al liberalismo, por "satisfacer necesidades torpes y miserables" de tipo personal. Pues cuando desea señalar la connivencia que éstos mantienen con los moderados, acude a referir los distintos cargos políticos que, a su servicio, desempeñan en significativas circunstancias históricas. Además Villergas rechaza las instituciones y círculos culturales a los que estas personalidades pertenecían y frecuentaban; los ataques a los organismos culturales están dictados por la ideología conservadora de algunos de sus componentes.

3.1.2. Sus gustos y aficiones literarias, más que fruto del estudio y de formación, debieron desarrollarse casual y fortuitamente. Las más tempranas manifestaciones de sus gustos literarios indican su admiración por Quevedo, Bretón y Victor Hugo, más todo lo que "le llegaba a sus manos". Instintivamente, Villergas debió dejarse llevar por la moda imperante, el romanticismo. La huella que éste dejó en nuestro poeta se observa en la variedad de géneros románticos que cultivó.

El género y maestros que quiere emular están en consonancia con su temperamento e idiosincrasia. La admiración por Quevedo y por Bretón es significativa; su pasión por la polémica, por la crítica, le llevan a elegir a uno y a otro como modelos de sátira y comedia costumbrista.

3.1.3. Con el paso de los años adquirió criterios propios sobre la literatura de su tiempo, que se manifiesta en la impronta con que denuncia las injusticias que la crítica había cometido con varios escritores coetáneos. Un ideal de crítica gravita sobre su pensamiento, los modelos a seguir: Larra y Quintana. De crítica "inteligente" y "desapasionada" valora la ejercida por Quintana, y de "buen sentido" y "guiada por el orden" y "la fuerza de la lógica" la representada por Larra. El estado de "decadencia" en el que se halla la literatura de su tiempo sólo se explica, según Villergas, por la carencia de "crítica ilustrada y juiciosa", que desde la desaparición de estos notables hombres sufría España.

Junto a la exoneración de la crítica literaria de su tiempo, Villergas manifiesta el propósito de ejercer una crítica constructiva. Es decir, que señale los defectos recusables, pero que, a su vez, proponga el modelo ideal que se opone a lo censurable, con el fin de reconstruir y encauzar el gusto del público.

Villergas vindicaba una literatura verdadera, acorde con la realidad de la época en que ésta se desarrollaba. Con ello no hizo más que seguir y emular a Larra en sus inclinaciones por una literatura de compromiso, "que le llevaba a preguntarse por la función social, educativa, moral de la obra de arte".

Sus opiniones acerca del romanticismo español revelan la adhesión del poeta al movimiento literario por su ideología revolucionaria libertadora, que debía encontrar tanto en "política como en literatura la libertad para que nació"; y, cuya aplicación debía extenderse a todas las esferas de la actividad humana. Villergas,

denunciará la limitada capacidad, que en su opinión, demostraron tener los románticos españoles en plasmar en sus obras la esencialidad de la doctrina que lo inspiró: el liberalismo político.

Romántico de pensamiento y de temperamento, pero reservado en las formas, valora la genialidad de la obra artística siempre que ésta sea de inspiración original, se elabore con corrección y claridad expresiva, y responda a las necesidades de su época. Este es el ideario literario de Villergas, el punto de vista del autor en la ficción en relación a su compromiso con la realidad. El público a quien va dirigida la obra, para él, determina el asunto, el argumento, la claridad expresiva. Un público concreto, el pueblo no instruido, pero ávido de verse reflejado en la escena, que no entiende de rigorismos preceptistas ni de licencias poéticas. El talento al servicio de las exigencias de la época, las aspiraciones filosóficas y la lección moral y política es lo que pide a los autores.

Las analogías de Villergas con Larra son evidentes. Las más significativas: su admiración y pasión por Quevedo, los elogios a Hugo, Dumas, Lamartine. Las recriminaciones que dirige a la literatura de su tiempo por la falta de originalidad de las obras, por la vaciedad y la gratuidad de las creaciones, vienen dictadas por el afán reformista que inspira la producción de Larra.

Villergas supo con el tiempo procurarse una formación literaria, aunque el modo en que ese proceso debió llevarse a cabo fue lento, y probablemente no concluido. Los criterios estéticos con que Villergas enjuicia las producciones de su tiempo son irregulares, y vulnerables. Su sensibilidad por el arte de algunos autores es bastante parcial, tanto con aquéllos a los que elogia como con los que denigra, u omite deliberadamente.

El reconocimiento de la crítica de Villergas deriva del arrojo y temeridad con que la ejerció. Su disposición a expresar sin cortapisas la verdad de la realidad que le circundaba es una cualidad no aprehendida, sino innata, que responde a su temperamento, a su personalidad despierta y vitalista. La elección sublime de un mentor literario como Larra, para conducir a buen fin sus propósitos, merece nuestro respeto y acredita su formación literaria, pese a las notorias menguas que aquí hemos apuntado.

3.2. El número de autores a los que Villergas endereza su sátira no es muy extenso, y los motivos que le impulsan a escribir contra aquellos son bastante reiterativos. Con manifiesta evidencia, el propósito que guía su sátira personal es denunciar el espíritu de "pandillaje", de "clan" que, en su opinión, compartían muchos de ellos. La relevancia de estos escritores en el mundo literario era decisiva en la determinación de los gustos literarios vigentes, y contra ello y contra ellos clama Villergas en sus poesías.

Villergas alude a su infructuosidad, a su pasar el tiempo, y a la ineptitud de construir una crítica positiva, de cuya falta él se lamentaba desde la desaparición de Larra y Quintana. La insistencia con que Villergas ataca a los contertulios y academicistas hace pensar en que tal vez Villergas intentara denunciar el espíritu eclecticista del movimiento romántico que venía representado por todos ellos.

3.3. Desde la coyuntura específica con que ha sido acometida cada una de las individualidades que es víctima de ataque, la técnica de la caricatura en Villergas presenta ciertas singularidades. Si se prescinde de la figura del poeta que, por lo menos en parte, es un autorretrato irónico o humorístico de Villergas, en la mayoría de las sátiras personales las víctimas han sido identificadas como retratos de personas verdaderas. Aunque es posible que muchas alusiones nos pasen hoy desapercibidas, o al menos, que permanezca incógnito el destinatario del ataque, el

parecido con la realidad era bastante grande para que los iniciados pudieran hacer la identificación.

Interesado en la agresión personal directa, emplea abundantes datos acerca del objeto de ataque, y esa inmediatez que guía sus propósitos facilita la identificación del sujeto. No obstante, en ocasiones, nos describe a la víctima del libelo con tales malabarismos y ambigüedades que dificultan su identificación.

En esencia, el arte literario con que Villergas trata de disminuir el objeto de ataque, haciéndolo ridículo o evocando hacia él actitudes de desprecio y desdén, no es muy pródigo ni ingenioso. Su capacidad o potencial verbal expresivo es limitado; la aplicación de la hipérbole en la deformación caricaturesca no alcanza, en la mayoría de los casos, el grado o nivel de habilidad retórica deseable. Por ello, los resultados del análisis estilístico de sus poesías se caracterizan por el precario número y la escasa variedad de procedimientos lingüísticos que utiliza.

4. En la producción satírica de Villergas concurren intenciones de índole diversa que son ajenas a la pura intención artística: promover la edificación moral, satisfacer la vanidad, o procurarse sustento económico. Pero "que su primordial intención haya perseguido, ante todo, un objetivo práctico, no prejuzga la calidad artística del texto, de la configuración del lenguaje en que la obra consiste"².

El análisis literario estilístico ha sido acometido a partir de los elementos que desde su recursividad nos han llamado la atención en cada uno de los poemas. La naturaleza de cada uno de aquéllos nos ha inducido a describirlos dentro de dos apartados: Versificación y Lenguaje. Los resultados son parciales y fragmentarios, pues el inventario de los temas y motivos ha sido extraído de determinados

² Francisco Ayala, *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 30-31.

fragmentos o confinado, en muchos casos, a unos versos concretos, insertos dentro de una extensa poesía.

4.1. En el ámbito de la poesía festiva y satírica, las innovaciones métricas, que trajo consigo la renovación temática y estilística del Romanticismo, fueron mínimas; ya que, de un modo generalizado, se mantuvieron, en una labor de continuidad, las formas tradicionales.

En el esfuerzo de los románticos por restaurar los modelos métricos medievales y de los Siglos de Oro, Villergas siguió al pie de la letra a sus contemporáneos. Epigramas, letrillas, romances, sonetos, sátiras en tercetos se mantienen en una ortodoxa regularidad métrica que se ajusta a los modelos tradicionales.

Hay frecuentes usos y aplicaciones de versos de distinta rima en la misma estrofa. La alternancia y combinación de versos de final agudo y esdrújulo con los llanos o graves se da con notable frecuencia. Entre las razones que explicarían esta práctica nos inclinamos por sostener dos: por un lado, hay que pensar en una intención satírica, buscando una rima intencionada que evidenciara la frecuencia con que la rima oxítona y la proparóxitona fue cultivada por los románticos en la lírica y la poesía dramática de carácter no satírico; y, por el otro, la lealtad a Quevedo, a quien tanto admiraba, quien utilizó con notable frecuencia la rima aguda en sus poemas burlescos.

4.1.1. El caudal métrico de Villergas, verso y series estróficas, es uniforme y reiterativo. El repertorio métrico se inscribe en el tipo de poesía que Navarro Tomás llama *métrica popular*: formas tradicionales y populares. El octosílabo es el verso que con más frecuencia utiliza Villergas para componer epigramas, letrillas y romances en los que la redondilla, la cuarteta asonantada o *tirana*, y la quintilla,

con estribillo o sin él, sirven como vehículo más idóneo para el género satírico costumbrista. El uso del endecasílabo, más restringido, aparece en los sonetos, en las sátiras en tercetos y en combinación con el heptasílabo en sustitución de la estancia o de la silva.

4.1.2. El análisis de los fenómenos lingüísticos rítmicos en la poesía de Villergas se aborda con el objetivo de descubrir la perspectiva e intencionalidad satírica con que es ejecutada la rima en los poemas concretos.

Villergas, sabedor de que la rima es una convención utiliza esta virtualidad para provocar el mayor efecto humorístico. Este hecho queda confirmado por la frecuencia con que usa la rima aguda y esdrújula, que, con una larga tradición, se prescribe en los tratados de métrica del siglo XIX como la más idónea para asuntos jocosos y satíricos.

El reiterado uso de las rimas agudas y esdrújulas nos producen un efecto de trivialidad; y esta sensación no está exenta de ironía. En tanto que puede interpretarse como un procedimiento desautomatizador, que aprovecha la convención métrica de larga tradición en asuntos jocosos, para ridiculizar la práctica de la rima en su tiempo en temas y con fines no burlescos.

Villergas busca la vulgaridad y ramplonería en la ejecución de la rima, de ahí las rimas ridículas e intencionadas de carácter burlesco. Sin embargo la ausencia de fantasía para crear rimas inusitadas o combinaciones rítmicas complejas orientadas al divertimento produce, en ocasiones, cierto cansancio y sensación de rutina.

Analizar la rima aguda y la esdrújula, y aun la llana, en la poesía de Villergas, significa tener presentes las reglas de su uso con intenciones satíricas, de acuerdo con la convención métrica del siglo.

Así sucede que el uso de la rima aguda en su poesía se da, fundamentalmente, en *epigramas, letrillas* y en *otras composiciones*, donde utiliza el octosílabo en redondillas, cuartetas y quintillas: la consonancia y el octosílabo sirven para dar entrada y combinar rimas agudas y llanas. Son escasas las veces en que utiliza la rima aguda consonante continuada en una estrofa, y nunca en toda una poesía. Y asimismo, son raras las ocasiones en las que en versos de siete y once sílabas Villergas utiliza la rima aguda, lo hace en algunas octavas, pero ello "no repugna si -como dice Luzán- el asunto es jocoso".

En los romances escritos en octosílabo Villergas utiliza la asonancia aguda con frecuencia. Con ello no hace sino seguir la normativa vigente, en tanto que las asonancias agudas parecen avenirse mejor con el asunto jocoso, y dentro de éstas, la rima aguda en -ú: la más difícil y por ello más apta para lo burlesco. En las poesías han sido señaladas todas las rimas agudas, el análisis de éstas revela una práctica nula de los versos con asonancia aguda en -ú, aunque con las otras vocales suceda lo contrario. Los ejemplos no se hallan en los romances, sino en algunas poesías de rima consonante (en redondillas y quintillas) donde la rima aguda alterna con la llana.

Villergas utiliza con abundancia la rima esdrújula en equivalencias asonantes, pero en equivalencias consonantes el uso de esdrújulo es más exiguo; estas últimas se localizan en determinados versos y estrofas, donde generalmente la rima esdrújula alterna con la llana. En algunas composiciones la asonancia en esdrújulos se mantiene en toda una poesía; hemos encontrado varios poemas en asonancias esdrújulas en -aa y en -ao, asonancias de las más vulgares.

En las rimas consonantes hemos detectado varias de tipo morfológico: gramaticales en verbos, en adjetivos, participios activos, y de sufijos. El uso del adverbio en -mente y rimas trilladas al oído, como mundo/profundo. Varios de estos

fenómenos lingüísticos rítmicos los describimos con el examen de las equivalencias fónicas en promiscuidad con las equivalencias morfológicas y semánticas.

4.1.3. La distribución situacional de la rima, que configura el poeta al construir la estrofa, interviene como factor expresivo. Algunos instrumentos de intensificación expresiva pueden englobarse y definirse en el concepto de cacofonía por acumulación. Así, el uso de sonidos dominantes como: la interdental fricativa sorda, palatal africada, velar fricativa y oclusivas sordas, esto es, los que ocupan los últimos lugares en la tabla de proporciones de los fonemas en español. El análisis de diversos textos pone de manifiesto paradigmáticamente la acumulación de estos elementos.

El recurso más frecuente es la rima aguda final en nasal alveolar o interdental fricativa. Las consonancias en oclusivas sordas son abundantes, aunque no sean utilizadas de forma continuada en todo el poema, sino en una estrofa, y, la mayoría de las veces, combinada con otro tipo de consonancia. Otro fenómeno de cacofonía se da por la proximidad de consonancias ásperas, como *-ierra*, *-urro*, *-arro*, *-erro*, *-erre*.

Las cacofonías por aliteración no son muy frecuentes. Las más efectivas se presentan con bilabiales oclusivas y vibrantes múltiples, o por acumulación de vibrantes múltiples y de labiodental fricativa sorda, con intenciones de producir el efecto de conmoción humorística.

4.2. La ausencia de eficacia estética en la poesía de Villergas es manifiesta en el momento de investigar las posibles sutilezas e intenciones que los poemas concretos ofrecen por la vía lingüística.

Sus poesías no presentan, dentro del ámbito lingüístico y expresivo de la época, grandes singularidades; si bien, su funcionalidad es evidente: colaborar por este camino en la ridiculización y desmitificación del lenguaje con propósitos y fines satíricos. Pero la tentativa de abordar un comentario lingüístico exhaustivo resulta improcedente, en cuanto que la búsqueda de artificios lingüísticos-estilísticos se resuelve en conclusiones parcas y ocasionales.

Villergas se abstuvo de utilizar un lenguaje rico en imágenes y recursos expresivos de cierta complejidad, porque, según él, había que decir las cosas tal como son: claras, directas, sin cortapisas, y le interesaba más el contenido que el cómo verterlo.

4.2.1. Como poeta satírico es un ejemplo de destreza en la manipulación del lenguaje coloquial, informal, vulgar y ramplón, y del tono llano, franco, prosaico y mordaz. Sin embargo, la abstinencia de pretensiones retóricas no constituye un obstáculo que impida rastrear en su poesía la influencia tradicional y clásica de nuestros grandes satíricos, en los que sin esfuerzo puede buscarse su origen. El prurito clasicista de que arranca su concepción de la sátira tiene como ejemplo a Quevedo, cuya influencia es evidente en los textos de nuestro autor, por la pujanza y brío de su poesía, más satírica que festiva. Con todo, Villergas rara vez se arriesga a formas que puedan traer el recuerdo de Quevedo.

Su originalidad reside en la acumulación de giros y modismos coloquiales, de los dichos perogrullescos, en la inclusión de términos vulgares e informales, en chistes fáciles y groserías de toda índole, que devienen en un estilo rudo y prosaico: la inspiración de la musa pedestre.

4.2.2. El análisis del léxico nos permite clasificar las singularidades más notables en distintos apartados.

a) Léxico jocoso y vulgar: las injurias

El vulgarismo lingüístico constituye el principal medio para la consecución del objetivo que el autor se propone: la creación de una lengua que lleva implícita y en acción la esencia de lo cómico y lo burdo.

En la poesía de Villergas el vulgarismo no depende sólo del término que se adopte, del contenido burdo que refiere, pues en determinados vocablos éste es evocado por el mismo significante de asociaciones poco agradables. Por otra parte, en las denominaciones injuriosas, su significación peyorativa no procede del empleo figurado de la palabra, sino de aquél que la palabra posee ya de suyo y exclusivamente.

Las expresiones injuriosas las extrae de determinadas áreas léxicas. Los nombres de ciertos animales son, en primer término, los que encuentran aplicación en este sentido; las otras áreas lingüísticas de las que extrae Villergas el insulto son: el mundo vegetal y el de los objetos.

Otros tipos singulares de expresiones injuriosas, cualquiera que sea el área lingüística de la que se extraen, son las que van acompañadas de un elemento pleonástico. Su capacidad o potencial expresivo es intensificar, ponderar aún más si cabe, la injuria, el insulto, que ya de por sí posee el vocablo elegido para tales fines, cuya significación peyorativa le viene dada por su naturaleza y referente.

A las invectivas en forma de frases podemos añadir las maldiciones y juramentos, ya que son empleados en situaciones semejantes a las de los insultos.

b) La derivación expresiva

La poesía satírica no está interesada en la objetividad; muestra siempre la actitud del YO burlesco (y a su través, con múltiples y ambiguas refracciones, la del poeta). Los medios más aptos para expresar tal actitud son la derivación diminutiva, aumentativa y despectiva.

Los diminutivos muestran en Villergas valores negativos y despectivos, en matizaciones diversas de ironía, desmitificación, ridículo o insulto. El diminutivo aplicado al nombre propio muestra una familiaridad impertinente con claros propósitos injuriantes y de ridículo.

En otras ocasiones el sentido desvalorativo y peyorativo del diminutivo viene reforzado por el significado de los elementos que conforman el sintagma de la injuria.

Situado al extremo de la axiología negativa aparece el aumentativo, siempre con intencionalidad caricaturesca o despectiva.

La forma en -azo es insultante en todos los casos, pero valores análogos tienen las formas en -ón y en -ote, que le sirven para la caricatura, en el retrato físico o moral o bien de las actividades que desempeñan las víctimas del ataque. Cuando le interesa injuriar al individuo aplicando un aumentativo al nombre propio el resultado es el desprecio y la familiaridad insolente.

En los vituperios, destinados a caricaturizar y ridiculizar la anatomía física y el perfil moral de las víctimas, Villergas no escatima la exageración y las comparaciones hiperbólicas. Y sin utilizar sufijos, Villergas aplica la invectiva injuriosa con aposiciones desvalorativas que, por antonomasia, adjudica a las víctimas de su ataque.

De los sufijos despectivos cabe destacar -aje, -astro. Con el objetivo de intensificar el sentido desvalorativo del término al que es aplicado, aparecen en secuencias sintagmáticas cargadas de elementos expletivos de carácter y función pleonástica.

c) El uso de la onomástica con fines jocosos

El uso literario del nombre propio en las poesías de Villergas sufre una remotivación arbitraria (o, mejor, poéticamente justificada) con diversas modalidades, que obedece a propósitos satíricos. El recurso de la motivación literaria del nombre propio se extiende a varios de los individuos de sus sátiras personales.

Entre los mecanismos que emplea se encuentran las asociaciones fónicas y semánticas que sugieren los nombres propios de significante expresivo cómico, la etimología, la derivación, la antítesis y el apodo jocosos.

d) Locuciones y giros coloquiales: refranes y otros clichés.

El repertorio de los refranes y dichos populares es en la poesía satírica de Villergas muy vasto. Y aparece como elemento constitutivo de su escritura encaminada a crear un estilo familiar y ramplón. La incrustación continua de estas formas es un medio de rebajar el tono de la expresión.

d) El cultismo léxico.

Cabe interpretar el uso del cultismo por el prurito clasicista de que arranca su sátira, como imitación y calco de Quevedo en la técnica de hacer confluir el cultismo léxico, de distinto rango, con la expresión vulgar.

Su uso siempre conlleva un sentido humorístico, irónico y desmitificador. Su presencia, y en algunos casos su acumulación, puede analizarse desde el prisma de las diversas modalidades de explotación estilística del autor. En la mayoría de las ocasiones el efecto estilístico del cultismo procede del contraste o grado de imprevisión, que lo aleja de la lengua común y le da una relevancia selecta. Partiendo de esta función y una vez configurado como marca de género literario "serio", Villergas lo utilizará en función inversa, es decir con sentido irónico, de forma que permita el contraste, y, de esta forma, la burla del referente objeto de sátira. La concentración de cultismos obedece a la atracción del léxico propio del tema o de las imágenes escogidas.

La atención a los contextos evidencia distintas modulaciones en su uso, pero el rasgo común reside en su capacidad paródica. En sus sátiras, los cultismos son material básico para el manejo agudo fundado en la alusión, juego de palabras, ruptura de tono, enfrentándose al vulgarismo degradador y a la desvalorización por el tono procaz.

I MANUSCRITOS Y DOCUMENTOS

Archivo Histórico Nacional

(Hemos consultado los documentos que siguen para testimoniar el cargo de "último meritorio" que en la Contaduría de Rentas de Madrid desempeñó Villergas, ¿1837-1839?. Vistos los Índices la búsqueda ha sido infructuosa, de ahí que omitamos detalles de información).

Sección Fondos contemporáneos

- Índices de Expedientes de Funcionarios Públicos, 1763-1872.

- Índices de Hojas de Servicio, 1824-1885

Archivo de la Villa, Madrid

- Registro Civil, T. I, 1854: Defunciones. Acta de Defunción N° 266 (en su consulta hemos averiguado, el año, parroquia y fecha de defunción de Emilio Martínez Villergas, hijo de Villergas).

Archivo parroquial de Gomeznarro (Valladolid)

- Libro de Bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari, Gomeznarro, que comienza en el año 1794, fol. 126 (para certificar el año de nacimiento, 1817, de Villergas).

Archivo parroquial de Santa Cruz, Madrid

- Libro de defunciones, 1854, N°. 25, folio 79, número de asiento 276, (Certificado de la muerte de Emilio, 1854, el primer hijo varón de Juan Martínez Villergas).

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid

- Expediente Personal de Juan Martínez Villergas. Legajo G. 159, Nº 8198.

Archivo del Ministerio de Hacienda, Madrid

Sección de Personal

- Hojas de Servicio de Personal de Contadurías de Rentas y Arbitrios de Amortización, con calificación de cada uno, 1835-1836, Legajo 4-372.

Biblioteca Nacional, Madrid.

Sección de Raros

Francisco Asenjo Barbieri, Legado Barbieri, Epistolario. Mss. 14010, 1-[28], (cinco cartas, una fechada en La Habana, el 29 de marzo de 1864, dirigida a Barbieri, otra en Santander, 28 de mayo de 1885, dirigida a D. Luciano Martínez, las restantes sin fecha).

Biblioteca Serrano Morales, Ayuntamiento de Valencia

Se encuentra un ejemplar del folleto "El Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera", 1ª ed., París, Agencia General de la Librería española y extranjera, 1853. Signatura A-6 375 (de esta biblioteca procede el texto que hemos utilizado en nuestro estudio).

Registro Civil de Zamora

- Libro de Defunciones de 1890, Nº de Acta 657, Nº de Folio 13 (Acta de defunción de Julia Martínez Villergas, soltera, de 32 años y natural de La Habana, hija de Villergas).

- Libro de Defunciones de 1894, Nº de Acta 210, Folio 287 (Acta de defunción de Juan Martínez Villergas).

- Libro de Defunciones de 1898, N° de Acta 551, Folio 187 (Acta de defunción de Inocencia Fernández Muñoz, esposa de Villergas).

Archivo Histórico Provincial de Zamora

- Registro Civil de matrimonios en los años de 1845, 1846, 1847 hasta el 1853 inclusive, y julio de 1854. N° de asiento 547 (Reg. Civ. M-2), para el Acta de matrimonio de J. Martínez Villergas e Inocencia Fernández.

Archivo General Diocesano de Valladolid

- Libro de Defunciones, 1816-1851, N° 5, Folio 20, (Acta de Defunción de Manuel Martínez Castellanos, padre de Villergas, el 15 de junio de 1828).

Archivo del Congreso de Diputados, Madrid.

Han sido consultados los Leg. 1872-73 (índice del Diario de Avisos, págs. 92 y 93); Leg. 1872-73 (" " " " ", único, pág. 21); Leg. 1873-74 (Ibíd., índice, pág. 101); Leg. 1873-74. Constituyentes, (Ibíd., pág. 101). Villergas es elegido diputado a Cortes por Alcañices, Zamora, dos años consecutivos como representante del Partido Republicano.

II FUENTES IMPRESAS

1. Publicaciones periódicas

1.1. Periódicos y revistas consultados, en su totalidad o fragmentariamente.

El Eco del Comercio, Madrid, 1834-1849

El Entreacto, Madrid, 1840

La Revolución, Madrid, 1840

El Huracán, Madrid, 1840

El Regenerador, Madrid, 1841

La Nube, Madrid, 1842

La Guindilla, Madrid, 1842-1843
El Reflejo, Madrid, 1843
El Espectador, Madrid, 1843-1846
El Fandango, Madrid, 1844-45
El Dómine Lucas, Madrid, 1844-45
La Risa, Madrid, 1843-1844
El Burro, Madrid, 1845
La Academia, Madrid, 1849
El Anunciador, 1851
El Eco de Ambos Mundos, París, 1852-1853
El Cascabel, Madrid, 1868-1871
Gil Blas, Madrid, 1869-70
La Época, Madrid, 1872
El Combate, Madrid, 1872
El Brazo de Viriato, Zamora, 1886.
ABC, Madrid, 1948.

1.2. Periódicos que Villergas fundó, fue redactor único o director

El Tío Camorra, Madrid, 1847-1848
Don Circunstancias, Madrid, 1848-1849 (continuación de *El Tío Camorra*)
El Correo de Ultramar, París, 1853-1854
El látigo, Madrid, 1854
La Charanga, La Habana, 1857-1858

Don Junípero, Méjico, 1858 (publica solo un número:1 de octubre de 1858).

El Moro Muza, La Habana, 1859-1861 (1ª época)

El Moro Muza, La Habana, 1862-1864 (2ª época)

Jeremías, Madrid, 1865-1866 (1ª época)

El Moro Muza, La Habana, 1867-1868 (3ª época)

Jeremías, Madrid, 1869 (2ª época)

El Moro Muza, La Habana, 1869-1871 (4ª época)

El Moro Muza, La Habana, 1874-1875 (5ª época)

Antón Perulero, Buenos Aires, 1875-1876.

Don Circunstancias, La Habana, 1879-1881 (1ª época), 1883-1884 (2ª época), 1888 (3ª época).

La Unión Constitucional, La Habana, 1888

2. Libros y artículos

2.1. Obras de Juan Martínez Villergas

Poesías jocosas y satíricas (1ª ed.), Madrid, Imp. Plazuela de San Miguel, 1842.

La Ingratitud. Musa X. A Don Ventura de la Vega y comparsa. Sátira o como se la quiera llamar, Madrid, 1842. Destaca la rareza bibliográfica de este poema, que Villergas no reimprimió en ninguna de sus publicaciones posteriores, fue impreso en las págs. 76-78 del periódico *La Nube*, que se publicó en Madrid desde agosto a noviembre de 1842, el ejemplar que nosotros poseemos procede del periódico *La Nube*.

El Baile de las Brujas. Poema fantástico-político dividido en contrandanzas, Madrid, Imp. Plazuela de San Ginés, 1843.

El Baile de Piñata, Madrid, Imp. de Yenes, 1843. La 2ª ed., Nueva York, 1866.

Ir por lana y volver trasquilado, Comedia nueva original, en dos actos y en verso, Madrid, Imp. Nacional, 1843.

El padrino a mojicones, Comedia nueva original, en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Yenes, 1843.

- Segunda edición: Varias piezas cómicas, originales y en verso, de Juan Martínez Villergas. Compónese esta colección de una zarzuela inédita, cuyo título es *EL Alcalde de Berlanga*, y las comedias: *Ir por lana y volver trasquilado*, *El padrino a mojicones* y *El Asistente*, representadas hace más de 20 años con buen éxito en los teatros de Madrid. La Habana, Imp. y Lib. de Andrés Pego, 1868; y en Madrid, E. Cuesta, 1885.

"El Calesero", en *Los españoles pintados por sí mismos*, T. I, Entrega XXXVIII, Madrid, I. Boix Editor, 1843.

Pedro Fernández, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Repullés, 1844.

Carta del cuco al coco, Poema largo, sentencial y perogrullesco que vaticina evidentes desgracias si no se toman algunas precauciones urgentes (crítica a Ibraim Clarete, González Bravo, entonces Presidente del Gobierno, y a otros políticos). Madrid, Imp. de J. Lapuente, 1844.

El Cancionero del pueblo, Colección de novelas, cuentos y canciones originales en prosa y verso, escrita y dedicada al pueblo español por D. Wenceslao Ayguals de Izco y D. Juan Martínez Villergas, (seis tomos), Madrid, Imp. de Ayguals de Izco, 1844.

T. I: *La casa de poco trigo*. Novela original por J. M. Villergas. *El vivo retrato*, cuento con ribetes de historia o novela con respuntes de verdad, por J. M. Villergas.

T. II: *Ernestina*, por W. Ayguals de Izco. *Torremocha*, por J. M. Villergas. *El ciego Doblones*, por W. A. de Izco. *El Tambor*, por J. M. Villergas. *El tocador*, por D. W. A. de Izco. *El uno para el otro*, por J. M. Villergas.

T. III: *Apuestas, cuento original*, por J. M. Villergas. *La casa del duende, leyenda*, por J. M. Villergas. *Tic-Tac*, novela original por W. A. de Izco. *El día de San Isidro*, por J. M. Villergas. *Origen del carnaval*, por W. Ayguals de Izco. *Un baile de máscaras*, por W. Ayguals de Izco.

T. IV: *El secreto a voces*, por J. M. Villergas. *Los negros* (drama trágico en tres actos) por W. Ayguals de Izco.

T. V: *Atractivos del invierno*, por D. W. A. de Izco. *El Asistente*, comedia en un acto, escrita en variedad de metros por J. M. Villergas. *Una dama y dos galanes*, por J. M. Villergas. *Un tronera*, por J. M. Villergas. *Un día de campo*, por D. W. A. de Izco.

T. VI: *Lisonja a todos*, comedia en tres actos y en verso, por D. W. A. de Izco, estrenada en Madrid el día 9 de Junio de 1843 en el teatro del Príncipe.

- Segunda edición: Madrid, Imp. de Ayguals, 1848.

Los misterios de Madrid. Miscelánea de costumbres buenas y malas con viñetas y láminas a pedir de boca (tres tomos), Madrid, Manini y El Siglo, 1844-1845.

Sotillo, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Repullés, 1845.

Soto, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Repullés, 1845.

Sotomayor, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Repullés, 1845.

Palo de ciego, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imp. de Repullés, 1845.

Los políticos en camisa (cuatro tomos, en colaboración con A. Ribot y Fontseré), Madrid, Imp. El Siglo, 1845-47.

T. I: Historia de muchas historias, escrita por J.M.V.. y un Jesuita, confesor cesante de los farsantes de alto copete, que sabe todas sus marrullerías porque ellos se las han dicho en secreto de confesión, y él nos las ha revelado también en secreto,

así como nosotros en secreto las confiamos a todo el público español recomendándole el secreto, Madrid, 1845.

T. II: La misma portada (con la sola diferencia de llevar, no las iniciales, sino el nombre de Villergas), Madrid, 1846.

T. III: Patulea, morralla, giste, serrín, virutas, echaduras, calderilla, casquijo, sumúltiplos y residuos. Adición a los Políticos en camisa, por Don Juan Martínez Villergas y D. A. Ribot y Fontseré (El Jesuita), miembros de ninguna sociedad artística y literaria, no individuos de la Academia Española, no condecorados con varias cruces de distinción por acciones de guerra, no exdiputados en varias legislaturas, etc., etc.,. Madrid, 1847.

El tomo IV escrito en su totalidad por Ribot y Fontseré.

Los siete mil pecados capitales, Madrid, Tipografía de P. Madoz y L. Sagasti, 1846.

Todo se queda en casa, comedia en cuatro actos y en verso, Madrid, Imp. de J. González y A. Vicente, 1847.

El Tesoro de los chistes (en colaboración con Ramón Satorres, colección de epigramas, anécdotas, cuentos, ...de hombres célebres), Madrid, 1847.

Espartero: su pasado, su presente y su porvenir, Madrid, Imp. de D. Julián Lorente, 1848.

Los amantes de Chinchón, pieza trágico-cómica-burlesca, en colaboración con D. Miguel Agustín Príncipe, D. Gregorio Romero Larrañaga y D. Eduardo Asquerino, Madrid, Imp. de la Sociedad de Operarios, 1848.

Historia de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino y la de su nieto Cacaseno. Obra de gran diversión y de suma moralidad, donde hallará el sabio mucho que admirar y el ignorante infinito que aprender. Repartida en tres tratados, traducida del toscano, anotada y aumentada con un apéndice por el Tío Camorra. Madrid, Imp. de la V. de Domínguez, 1849. La 2ª edición en 1853.

El quid de la dificultad. Guía del viajero político, que deben aprender de memoria los que quieran llegar por el más recto de todos los caminos al mejor de

todos los gobiernos. Obra político-económica-administrativa, escrita en verso por ____, Madrid, Imp. de Boix, Mayor y Comp., 1850.

Folletos políticos y literarios de El Tío Camorra y El Jesuita I. Carta que acerca del muy aplaudido drama Isabel la Católica dirigen al Excelentísimo señor Conde de San Luis, el Jesuita y el Tío Camorra, precedida de unos cuantos piropos al santonismo, que aunque no vienen al caso, darán un buen rato de humor a los santones, Madrid, 1850.

Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez. Obra interesante por su objeto, útil para los que quieran saber a punto fijo las hazañas de los expresados generales, y necesaria a los que fascinados por el brillo de la exterioridad hayan creído ver más que un héroe donde apenas hay un hombre. Madrid, Imp. de J. Antonio Ortigosa, 1851.

Desenlace de la guerra civil, o sea resumen histórico y examen imparcial de los principales sucesos ocurridos en España desde el último sitio de Bilbao hasta el último sitio de Madrid; es decir, desde la gloriosa acción de Luchana hasta el fenómeno militar de Ardoz, o lo que es lo mismo, desde el año de gracia de 1836 hasta el año de desgracia de 1843. Madrid, Imp. de J. Antonio Ortigosa, 1851.

"Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera", Refutación, comentario, réplica, folleto o como quiera llamarse esta quisicosa que, en respuesta a los viajes publicados sin ton ni son por un tal Sarmiento, ha escrito a ratos perdidos un tal J. M. Villergas. París, Agencia General de la Librería española y extranjera, 1853.

Poesías jocosas y satíricas, Madrid, 2ª ed. corregida y aumentada, Imp. de J. M. Ducazcal, 1847.

Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854.

"Patifiesto dirigido a los españoles en 1854 por Doña María Cristina", *El Látigo*, "Latigazo" nº 25, 12 de diciembre de 1854.

Apuntes para un drama (artículo de costumbres y literario en prosa), Madrid, Imp. Novedades, 1855. En vol. V del *Eco de los folletines de obras amenas*.

Poesías jocosas y satíricas, La Habana, 3ª ed., nueva edición corregida por su autor, Imp. de D. Manuel Soler y Gelada, 1857.

Me lo ha dicho la portera, zarzuela en un acto original de los señores D. Juan Martínez Villergas y D. Laureano Fuentes. La Habana, imp. La Cubana, 1858.

Colección escogida de artículos literarios y de costumbres, La Habana, imp. de M. Soler, 1858.

La vida en el chaleco, "Novela original de costumbres no menos originales, escrita y dedicada a los habitantes de la isla de Cuba". La Habana, Lib. e imp. El Iris, de Magín y Cp.^ª, 1859. Al final va incluido el *Viaje al país de Moctezuma*, relato de 42 páginas.

Los espadachines (novela de costumbres), Madrid, Imp. de la Victoria, 1869.

"Al ciudadano Rispa y Perpiñá que se llama republicano, después de haber dicho que "los partidos que se llaman populares abrigan siempre en su seno personas indignas de vivir en sociedad", Epístola (una hoja suelta), Zamora, Imp. de N. Fernández, 1872.

Estudios geométricos, Madrid, Imp. de Fortanet, 1878.

Poesías escogidas (dos tomos), La Habana, Imp. Militar de Soler, Álvarez y Compañía, 1885.

2.2. Estudios generales y monográficos

ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, *Literatura española siglo XIX*, trad., introd. y notas de V. Llorens, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

ALONSO, AMADO, *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1982.

AGUIAR E SILVA, V. MANUEL de, *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1982.

ALBORG, J. LUIS, *Historia de la literatura española. T. IV: El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1982.

ARTOLA, MIGUEL, *Historia de España, 5. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

ALONSO CORTÉS NARCISO, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*, Valladolid-La Habana, 1913.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1984.

ARTIGAS SANZ, M^a CARMEN, *El libro romántico en España*, Madrid, CSIC, 1953-1956.

AUERBACH, ERICH, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

AYALA, FRANCISCO, *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza Tres, 1990.

BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1984.

BALBÍN, RAFAEL, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968.

BARRANTES, Vicente:

- "**Las obras de Villergas**", *La España Moderna*, LXVII, 1894.

- "**Villergas y su tiempo**", *La España Moderna*, LXVI, junio 1894.

BEINHAUER, W., *El español coloquial*, trad. española de F. Huarte Morton, Madrid, Gredos, 1985.

BENÍTEZ, RUBÉN, *Idelología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, Porrúa, 1979.

BESER, SERGIO, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

BLECUA, JOSÉ MANUEL, *Poesía completa de Quevedo*, edición de, Barcelona, Planeta, 1981.

BOOTH, WAYNE C., *Retórica de la ironía*, trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, Col. Persiles, nº 160, 1986.

BURGOS, ANA M^a, "Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí", *Revista de Literatura*, XXIII, Inst^o. "Miguel de Cervantes", CSIC, 1963.

CALDERA, ERMANO Y CALDERONE, ANTONIETA, "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)", en *Historia del teatro en España, II*, dirigida por J. María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988.

CAMPILLO Y CORREA, NARCISO, *Retórica y Poética. Literatura Preceptiva*, Madrid, 1872.

CARBALLO PICAZO, A., "Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX", en *RdL*, t. VII, págs. 23-56, 1955.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973.

CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, *Retórica y Poética. Literatura Preceptiva*, Valladolid, 1882.

CASCALES, FRANCISCO, *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos, 1975.

COHEN, JEAN, *Estructura del lenguaje poético*, trad. de Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1974.

COLL Y VEHÍ, JOSÉ, *Diálogos literarios (Retórica y Poética)*, Barcelona, 1882.

COSSÍO, JOSÉ M^a de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

CURTIUS, E. ROBERT, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. de Magit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1984.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1977.

ELLIOT, R. C., *The power of Satire*, Princenton, 1960.

ESPANTALEÓN Y CARRILLO, ANTONIO, *Tratado de Retórica y Poética*, Madrid, 1881.

ESPINA, ANTONIO, *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

ETREROS, MERCEDES, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

FERRER BENIMELI, JOSÉ A., *Masonería española contemporánea, 1800-1868*, 2 vols., Madrid, Siglo Veintiuno, 1987.

FERRER BENIMELI, JOSÉ A., Coordinador, *La masonería en la España del siglo XIX*. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española, Salamanca, 2-5 de julio de 1885. Valladolid, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1987.

FERRER DEL RÍO, A.

- "Don Julián Romea y su época en el teatro", *Revista de España*, III, 1868.

- *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. de Mellado, 1846.

FERRERAS J. IGNACIO, *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus, 1972.

FLITTER, DEREK, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. de Benigno Fernández Salgado, Cambridge, University Press, 1995.

FREUD, SIGMUND, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza editorial, El libro de bolsillo, nº 162, 1986.

FRIEDMAN DE GOLDBERG, F., *Viajes. (Selección)*, estudio, notas de ___, Buenos Aires, Kapelusz, 1971.

FRYE, NORTHROP, *Anatomy of criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

GAOS, VICENTE, *La Poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1955.

GAOS, VICENTE, *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959.

GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR:

- "El Pensamiento", de 1841, y los amigos de Espronceda", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIV, Santander, 1968.

- "Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel". *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 1973.

- "El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas", *Anuario de Letras*, X, México, 1972.

- *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971.

- *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892)*, Madrid, Sociedad General Española de librería, S.A., 1979.

GARCÍA TARANCÓN, ASUNCIÓN, "El españolismo de Juan Martínez Villergas en Sarmenticidio o a mal sarmiento buena podadera", en *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Publicadas por Joaquín Marco, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, Tomo II (Vol. 1), págs. 221-239, 1992.

GARCÍA TEJERA, M^a DEL CARMEN, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989.

GIES, DAVID THATCHER, *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989.

GIL NOVALES, A., "Martínez Villergas, el gran satírico", en *Trienio: Ilustración y liberalismo*, Madrid, N^o 20, noviembre, 1992, págs. 101-136.

GÓMEZ APARICIO, PEDRO, *Historia del periodismo español. De la Revolución de septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional, 1971.

GÓMEZ HERMOSILLA, J., *Arte de hablar en prosa y verso*, París, Garnier Hermanos, 1876.

GÓMEZ VILLABOA, E., *Antología epigramática de Juan Martínez Villergas*, Madrid, 1968.

GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 258, 1974.

GRANÉS, SALVADOR M^a., *Calabazas y Cabezas*, Madrid, M. Romero, impresor, 1879.

HARTZENBUSCH, EUGENIO, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde 1661 a 1870*, Madrid, Imp. de Estellés, 1894.

HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. de Joaquín Díez Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

HODGART, MATTHEW, *La sátira*, trad. de Angel Guillén, Madrid, Guadarrama, 1969.

HORTELANO, BENITO, *Memorias*, Madrid, 1936.

HUGO, VICTOR, *Manifiesto romántico*, trad. de Jaume Melendres, introd. de Henri de Saint-Denis, Barcelona, Península, Col. Nexos, nº 37, 1989.

JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, trad., de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.

KERNAN, ALVIN, P., "A Theory of satire", en *Satire: Modern Essays in Criticism*, ed. Ronald Paulson, New Jersey, USA, 1971, págs. 249-277.

KIRKPATRICK, SUSANA, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, trad. de Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1991.

KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1968.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE, Obras, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, BAE, vols. CXXVII-CCXXX, 4 vols., 1960.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE, *Artículos de crítica literaria y artística*, Ed. de José R. Lomba y Pedraja, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos, nº 52, 1975.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE, *Artículos de costumbres*, edición de "Azorín", Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 306, 1980.

LAUSBERG, HEINRICH, *Elementos de retórica literaria*, trad. de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983.

LEVIN, S., R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Presentación y Apéndice de F. Lázaro Carreter. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1983.

LÓPEZ CASANOVA, ARCADIO; ALONSO, EDUARDO, *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello, 1982.

LOTMAN, YURI M., *Estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, Col. Fundamentos, 58, 1988.

LUZÁN, IGNACIO DE, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.

LLORENS, VICENTE, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989.

LLORENS, VICENTE, *Liberales y románticos*, Valencia, Castalia, 1979.

MARCO REVILLA, JOAQUÍN, "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)", *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969.

MARCO REVILLA, JOAQUÍN, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

MARTÍ Y MARTÍ, CASIMIRO, "Afianzamiento y despliegue del sistema liberal", en *Historia de España, T. VIII, Manuel Tuñón de Lara: Revolución Burguesa, Oligarquía y Constitucionalismo (1834-1923)*, Barcelona, Labor, 1981.

MARTÍNEZ RUIZ, J. "AZORÍN", *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 674, 1973.

MARTÍN VEGA, A., *Juan Martínez Villergas. Textos picantes y amenos*, Ed. de ____, Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura y Bienestar Social, 1991.

MARTÍNEZ ARANCÓN, ANA, *Marcial - Quevedo*, edición y prólogo de ____, Madrid, Editora Nacional, 1975.

MARRAST, ROBERT, *José de Espronceda y su tiempo*, trad. castellana de Laura Roca, Barcelona, Crítica, 1989.

MESONERO ROMANOS, R., *Memorias de un Setentón*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

MOGLIA-MIGUEL GARCÍA, R., "Catálogo de la Exposición", en *Sarmiento. Educador. Sociólogo. Escritor. Político*. VV.AA., Univ. de Buenos Aires, 1963.

MONGUIÓ, LUIS, "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", *Revista Hispánica Moderna*, vol. XVIII, nº Enero-diciembre, págs. 111-127, 1951.

MONTESINOS FERNÁNDEZ, J., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Valencia, Castalia, 1973.

MONTESINOS FERNÁNDEZ, J., *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1983.

NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986.

NAVARRO TOMÁS, T., *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC, 1972.

NAVAS RUIZ, R., *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982.

NOLTING HAUFF, I., *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*. Versión española de Ana Pérez de Linares, Madrid, Gredos, 1974.

ORTEGA RUBIO, JUAN, "Juan Martínez Villergas", *Vallisoletanos ilustres*, Valladolid, 1893.

OSSORIO y BERNARD, M., *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del S. XIX*, Madrid, 1903.

PALACIO, MANUEL DEL, Y RIVERA, LUIS, *Cabezas y Calabazas*, Madrid, Lib. de D. Miguel Guijarro, Editor, 1864.

PALAU Y DOLCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina, Barcelona, 1954-1955 (t. VIII).

PARDO DE FIGUEROA, MARIANO, Doctor Thebussem seudónimo, "Dos cartas de Villergas", *La España Moderna*, LXIX, septiembre, 1894, págs. 58-70.

PLA Y BADÍA, JOSÉ, *Compendio de Literatura. Retórica y Poética*, Barcelona, 1892.

PEERS, E. ALLISON, *Historia del movimiento romántico español*, versión española de José M^a. Gimeno, Madrid, Gredos, 1973.

PICARD, ROGER, *El romanticismo social*, trad. de Blanca Chacel, México, Fondo de Cultura Económico, 1987.

PIQUERAS ARENAS, J. A., *La revolución democrática (1868-1874). Cuestión social, colonialismo y grupos de presión*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992.

QUILIS, ANTONIO, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988.

REYES, ANTONIO de los, *Julián Romea. El actor y su contorno: 1813-1868*, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1977.

RICO, FRANCISCO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

RÍOS, DIEGO MANUEL DE LOS, *Instituciones de Retórica y Poética*, Madrid, 1879.

ROMERO TOBAR, LEONARDO

- *La teoría dramática española: 1800-1870*, Tesis Doctoral, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.

- *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación March-Ariel, 1976.

- *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

RUBIO CREMADES, Enrique:

El Señor de Bembibre, ed. de ____, Madrid, Cátedra, 1991.

Mariano José de Larra, Artículos, ed. de ____, Madrid, Cátedra, 1993.

SAINZ DE ROBLES, F. C., *El epigrama español (desde el siglo I al XX)*, selección, estudio preliminar y notas a cargo de ____, Madrid, Aguilar, 1941-1946.

SALOMÓN, NOËL, "Algunos problemas de sociología de las literaturas españolas", en *Creación y público en la literatura española*, AA. VV., Madrid, Castalia, 1974.

SÁNCHEZ, FRANCISCO, *Principios de Retórica y Poética*, Barcelona, 1840.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO, *Viajes a Europa, África y América*, 2 vols., Santiago, Chile, Impr. de J. Belín y Cía, 1849-1951.

SEBOLD, RUSSELL P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Madrid, Prensa Española, 1970.

SEBOLD, RUSSELL P., *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.

SEOANE, M^a CRUZ, *Oratoria y periodismo en la España del XIX*, Madrid, Fundación Juan March, Castalia, 1977.

SEPÚLVEDA, RICARDO, *El corral de la Pacheca. (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, 1880.

SCHOLBERG KENNETH, R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

SHOEMAKER, WILLIAM H., *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula, 1979.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, "*Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-1857)", Madrid, CSIC, 1946.

SPANG, KURT, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL, *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984.

UCELAY DA CAL, MARGARITA, "*Los españoles pintados por sí mismos*" (1843-44). *Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México, 1951.

URRUTIA, JORGE, *Poesía española del siglo XIX*, Edición de, Madrid, Cátedra, 1995.

VALERA, JUAN, *Ventura de la Vega*. Estudio Biográfico-Crítico, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1889.

VV.AA., *Historia de la literatura francesa*, Javier de Prado, Coordinador, Madrid, Cátedra, 1994.

WORCESTER, DAVID, *The art. of satire*, New York, Russell and Russell, 1968.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Versión española de José M^a. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974.

YNDURAIN HERNÁNDEZ, F., "Para una función lúdica en el lenguaje", en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, VV.AA., Madrid, Fundación March, 1974.

YXART, JOSÉ, *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

ZAVALA, IRIS M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.

ZAVALA, IRIS M., *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

ZORRILLA, JOSÉ, *Recuerdos del tiempo viejo*, Prólogo de M^a Ángeles Nerval, Barcelona. Biblioteca Universal del Círculo de Lectores. Maestros Modernos Hispánicos, Colección dirigida por Eduardo Mendoza, 1996.

Otros estudios

Diccionario universal del Arte y de los artistas. Pintores. Tomo I, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1970.

Historia crítica de la literatura española, V: Romanticismo y Realismo, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1982.

Historia universal del Arte. El siglo XIX. Dirigida por José Milicua. Ed. Planeta, Barcelona, 1990.