



La defensa del presente en *El artista* y el nuevo canon romántico

María José ALONSO SEOANE

Universidad Complutense de Madrid

El romanticismo en los nuevos tiempos y la elaboración del canon literario en *El Artista*

Dentro de los grandes cambios de la época, en el mismo intento de cambio literario en el panorama español que los redactores del mítico *Artista* perseguían, estaba incluida la propuesta de un canon romántico específico. Un canon que se promueve y defiende por todos los medios: mediante estudios y referencias continuas a los autores que lo constituyen, en el tipo de la mayoría de los textos de creación y en las innovadoras litografías que acompañan las entregas. Todo lo referente al canon en la revista se realiza en conexión con los supuestos profundos de los componentes de su redacción, entre los que destacan la convicción de que el romanticismo que proponen está ligado a la juventud y la aceptación del siglo XIX, en lo que tiene de presente, de modernidad, de nuevo. A la historia, sin duda; pero precisamente desde la perspectiva romántica, en cuanto que son los cambios temporales los que requieren, desde raíces históricas genuinas, la renovación que se propone. Renovación que, en *El Artista*, es sentida como tarea propia, de los miembros de la actual generación emergente.

La identidad de esta generación, dado el carácter inicial del grupo, se observará mejor a lo largo de los años siguientes; así como la formulación de autoconciencia de identidad por parte de sus miembros. A este propósito, cito dos *Pensamientos* de Nicomedes Pastor Díaz que, con melancólica precisión, evocan el enlace con su generación:

He querido alguna vez acercarme a la juventud, acercarme a la nueva generación, para refrescar mi alma, para templarme en su pureza a ver si era mejor que la generación nuestra.

Desencanto y desengaño! Más vieja, más corrompida, más y más precozmente perversa. De este lado ningún refugio [n.º 425].

La generación actual española [...] que se presume hija del siglo, nada tiene que ver con el siglo 19.º sino en su exclusivo materialismo. [...] A Lamartine, a Chateaubriand, a Madame Stael y a su escuela les relegan al romanticismo - Y al romanticismo lo detestan, no en lo que -12- tuvo de desarreglado, sino en lo que tiene de espiritualista y cristiano. [...] Pero ¿qué más?... a Balzac le llaman literatura. [...] Y a nuestra generación ineficaz e ignorante... a la de 34 que tanto hizo [n.º 325]².



Los entonces jóvenes se enfrentaron con la doble dificultad de consolidar el romanticismo, relativamente incipiente en España, y proponer el romanticismo avanzado, como suyo propio; lo que llevaba consigo la misma doble tarea con respecto al canon: ir consolidando el canon del romanticismo histórico y, a la vez, abriéndolo. Quizá esta labor absorbió las energías de muchos de ellos en los primeros momentos, impidiéndoles destacar de modo absoluto en la creación literaria. Además de otros factores, como la falta de práctica debida a su juventud; frente a las obras maestras, dentro del romanticismo, que tan naturalmente supieron hacer los mayores Martínez de la Rosa y el duque de Rivas, como señala Piero Menarini³. Y por otra razón esencial: el nuevo romanticismo, más problemático en sus presupuestos teóricos, presentaba dificultades sutiles y profundas -muy difíciles de resolver-, a los jóvenes españoles, de

arraigadas convicciones e innovadora audacia. También en la práctica, pues el romanticismo histórico, con sus conflictos, era, siquiera, más teatral y, en todos los géneros, tenía cualidades imaginativas de más fácil aplicación. En cuanto a la consideración, defendida por los redactores de *El Artista* de que el romanticismo sea algo juvenil, aunque, en principio, vaya en contra de los partidarios del clasicismo, no tiene sentido pensar que no eran conscientes de su diferencia generacional con los autores citados -y otros de no tanta edad-, o que dudaran de su romanticismo sino que, quizá en este punto inconscientemente, con ello están promocionando el propio. De ahí los intentos de aplicar también al presente las obras de creación, como lo hacen, entre otros, Campo Alange en algunas de sus colaboraciones en *El Artista* o Eugenio de Ochoa en su dedicación al teatro, siguiendo a Dumas, con ideas -13- atractivas, como su caballeroso feminismo, tan moderno, igualmente, y tan romántico en su defensa de la mujer⁴. Por otra parte, al haber aceptado sinceramente la confrontación, son autores que coinciden en hondos temas románticos, como el tan relevante del destino⁵; algunos en el momento y otros más adelante, como puede verse en la meditada respuesta de Enrique Gil que constituye *El señor de Bembibre*⁶.



El año de 1834, con el que se identificaban, fue visto como un año clave por los jóvenes que emergían entonces como generación y por los demás contemporáneos. En lo histórico político de modo evidente; pero también en la historia literaria, al menos en un género de gran trascendencia social, como es el teatro⁷. Y está relacionado también, en otro ámbito de especial repercusión, con el hito que supuso en la prensa, la publicación de *El Artista*, el domingo 4 de enero de 1835. Los jóvenes que la hacían no sólo en términos generales pueden considerarse como pertenecientes a la generación del 34, sino que, al estar previsto, como -14- se sabe, que la revista saliera el 6 de julio de 1834⁸, aunque no se pudo efectuar, es evidente que la actividad de su promoción corresponde a este año; como además lo demuestra su anuncio y otras noticias⁹, antes y después del mes julio.

Al exponer algunos aspectos fundamentales sobre la elaboración del canon literario en *El Artista*, a lo largo del artículo se podrá ver el interés que sus autores muestran por el canon propio de la nueva generación, que, en el conjunto de su propuesta romántica, va a ser tenido en cuenta, incluso cuando, con el paso del tiempo, vayan cambiando las ideas. De manera particular, se podrá advertir que este canon romántico, doblemente actual, era compartido plenamente por Federico de Madrazo a través de sus litografías haciendo honor, de modo congruente, a su condición de «Editor», junto con Ochoa, de *El Artista*, en los distintos aspectos de su batalla por el romanticismo, dentro de la cual se inscribe lo relativo al canon.

La consolidación del canon del romanticismo

La primera y elemental tarea de *El Artista* con respecto al canon del romanticismo fue la de contribuir a su consolidación, en la forma existente desde hacía tiempo en Europa y que en los años anteriores había comenzado a difundirse en España. La relación de modelos que da, con los autores ya para entonces canónicos -Homero, Dante, Calderón, Shakespeare, Scott, Byron, entre otros-, no ofrece novedad para los enterados, pero contribuye a la aceptación del canon del romanticismo. A través de una labor conjunta de la redacción de *El Artista*, queda asentada esta relación, tal como había aparecido en Europa¹⁰ y, menos frecuentemente, en España -el caso del *Discurso* de Donoso-.

Es el canon admitido; en *El Artista*, los grandes nombres -la Biblia y los ya citados Homero, Dante, Calderón, Shakespeare, Byron, Scott, etc.- aparecen por todas partes, normalmente unidos en parejas y siguiendo el orden cronológico. Dejando el caso de estudios específicos, en ocasiones destinados a su directa alabanza, en la mayor parte de los demás artículos teóricos se citan de modo sistemático. Con distintos fines según el contexto; siempre, como modelos absolutos que deben servir de referencia a quienes sean capaces de apreciar la mágica belleza del romanticismo. -15- Así, en uno de los artículos programático de Eugenio de Ochoa, «Un romántico», los nombres consagrados se traen como defensa contra cualquier ataque. Ante el rechazo hasta del término «romanticismo», el escritor se pregunta: «¿Y por qué? ¿En qué se funda esta mortal antipatía? ¿Qué daños ha acarreado al mundo la escuela romántica? Escuela a que van enlazados los nombres de Homero, Dante, Calderón!...». Más abajo, este último reaparece como elemento definitorio: cuando Ochoa describe al romántico entusiasmado con las glorias patrias -en este caso, varía un tanto la nómina para acomodarla al caso español-, como un joven «que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau» (I, 36). Este canon es tan conocido que incluso puede aparecer en un contexto no reverente, con sus autores citados de carrerilla por cualquier romántico. Así ocurre en una ocasión, en que Ochoa lo utiliza para ilustrar el giro que hay que dar al debate sobre el romanticismo, como retahíla mecánica que no prueba la bondad del nuevo movimiento; frente a otra retahíla, idéntica en sentido contrario:

¿Por qué es V. romántico? ¿Porque los autores que no han observado las reglas de Aristóteles, como Homero, Dante, Calderón, Shakespeare, Milton y Byron son los

mejores.- ¿Mejores que Virgilio, Plauto, Terencio y Moratín?- Ya... si... pero... como...» Y vuelve a atascarse el carro.

(I, 87)

Hacia el nuevo canon romántico. El canon del siglo XIX

Uno de los elementos clave en la actitud programática de *El Artista* es su defensa del siglo XIX como defensa de la modernidad. De modo evidente; a pesar de la inevitable presencia inspiradora de la Edad Media en sus textos¹¹, y al peso, de mayor relieve, del Siglo de Oro español. La defensa del presente, que define esta generación de jóvenes entre los románticos, con la renovación de pensamiento -y costumbres que supone¹², y que culminará en la exaltación de Hugo y Dumas, -16- comienza por la propuesta de equiparación del canon del siglo XIX con el de los siglos anteriores. Esta equiparación, colocada de modo significativo en el inicio de *El Artista*, se realiza comparando personalidades del siglo presente con las autoridades indiscutibles del pasado; manifestando la esperanza de que pueden surgir otras del mismo valor, también en España. Es un arranque optimista, esperanzado, del que cito algunas frases que hacen referencia a lo literario, con la indicación de los autores canónicos del pasado y los propuestos del siglo actual:

[...] vivimos en una de aquellas grandes épocas, [...] en que, como en el siglo XVI, la fuerza de las circunstancias hará brotar [...] ingenios vastísimos, almas sublimes y enérgicas como las de Calderón, Shakespeare, Miguel Ángel y Rafael. Acaso en medio de nuestras discordias políticas, se levante un Milton; acaso cante nuestras guerras civiles, una voz como la de Dante. Téngase presente que ya grandes ingenios han immortalizado el siglo en que vivimos [...]. En este siglo ha cantado el poeta Byron las tempestades del alma [...]; los poetas Tomás Moore, Beranger, Lamartine, Victor-Hugo y Chateaubriand, harán eterna la memoria del siglo en que vivieron. [...] y aún vibran en Escocia las cuerdas de una mágica lira, húmedas todavía con los últimos suspiros de Walter-Scott.

(I, 1-2)

Los autores, ya reconocidos, que escriben a comienzos del XIX, como Byron y Walter Scott encuentran su lugar dentro de la reivindicación del propio siglo. Su cita con los demás modelos, los iguala en el mismo rango intemporal, entre los autores que

pueden servir de referencia común a los actuales románticos -ellos mismos-. Pero da la sensación de que su pertenencia al canon ya es histórica, al menos para *El Artista*. En especial, no parece que Walter Scott sea del mayor interés; ni en lo que respecta a las referencias normalizadas, ni por la inclusión de textos traducidos o imitados, que constituye una clave de las preferencias de *El Artista* con respecto a los autores modernos europeos. Por el contrario, y por lo mismo, significativamente, esto sí se hace con Byron; autor de tan distinto romanticismo, de quien se publica un fragmento de *El sitio de Corinto* (I, 64-65), traducido por T. De Trueba Cosío, y *La Maldición*, de J. de Salas y Quiroga, «Fragmento imitado del 'Manfredo' de Lord Byron» (II, 89-90).

La tarea de abrir el canon con la inclusión del moderno teatro francés

Sin embargo, también el mismo Lord Byron puede considerarse ya como una autoridad histórica: no así los románticos posteriores, en especial los autores del moderno teatro francés, especialmente Víctor Hugo que, desde luego, *El Artista* -17- quiere canonizar. Esta batalla en particular y no (sólo) la general por el romanticismo fue la específica de los componentes de la redacción de *El Artista*, encabezada por Eugenio de Ochoa, en colaboración estrecha con Federico de Madrazo¹³.

Sobre Ochoa recaerá el mayor peso negativo de las críticas no sólo por su actividad singular y masiva, sino también por otras circunstancias que cabe suponer. Entre ellas, podría contarse su mayor fragilidad social, aunque él y el grupo de *El Artista* estaba bien amparado por la familia Madrazo y sus amigos, en comparación al mismo Federico; desde luego, a Campo Alange, que podía permitirse una actitud polémica sin contemplaciones -incluso contestar con displicencia bastante chocante a José de Madrazo-. Evidentemente, siempre desde su situación nuclear, con respecto al caso de otros colaboradores, aunque éstos intenten defender el nuevo romanticismo con todo el atrevimiento posible.

El mismo Eugenio de Ochoa, en su artículo «De la crítica en los salones» (II, 6-7), señala su condición de víctima principal de los ataques, de los que con mucha gracia se defiende. A veces da la impresión de que incluso alegrándose: se puede pensar en el Ochoa joven, seguro, de melena -muy corta-, bigote y perilla, tal como aparece en el busto esculpido por Ponzano que se conserva en el Museo Romántico de Madrid. Pero quizá no fuera sino ocultar con la risa algo que iba haciéndose más serio, y una de las causas del posterior desencanto de Ochoa; a lo que quizá aludía Larra en su reseña de *Horas de invierno*. Dejando aparte la diferencia de lo que era la traducción para Ochoa y para él, en ella se anotan comentarios que parecen oídos en la realidad: la opinión al menos numerosa, de quienes con la ligereza tan habitual al juzgar a las personas, le condenarían con las calumnias de inmoralidad y mala cabeza, amargándole muy hondamente¹⁴. Quizá tampoco dejaría de tomar nota Ochoa de críticas como la de *El Correo Literario y Mercantil*, en el artículo «Del nuevo género de dramas introducido en Francia» (14-2-1835), antes de que él mismo, después de su entusiasmo inicial viera con mayor claridad las implicaciones -18- del contenido de algunos de sus autores preferidos -aunque *El Artista* protestara oficialmente-. Pero esto sucede, como es conocido, fuera ya del período de *El Artista*, en que se produce una evolución acorde con la mayor experiencia, como en otros románticos de su generación.

La batalla es tan violenta, al menos interna o soterradamente, porque estos jóvenes, a pesar de sus intentos de equilibrio, lo que proponen es precisamente un romanticismo más actual que el histórico; y, en el terreno del canon, abrirlo a los autores recientes. Es decir, proponen la apertura del canon romántico ya consolidado, para formar un canon romántico nuevo, difícil todavía de reconocer en España por su modernidad. Porque el argumento del que parte Ochoa -como se ve en la reseña crítica de *Lucrecia Borja*, aunque sólo fuera una manera práctica de abordar el tema-, es que determinadas obras de arte no pueden «gustar» a un público que no está preparado para reconocer su valor¹⁵. En este sentido, una manera, no necesariamente consciente, de familiarizar al público con el romanticismo actual que utiliza *El Artista*, es la continua mención de un canon en el que sus autores están introducidos, en plano de igualdad con los sublimes anteriores. El mero hecho de citarlos al lado de los genios reconocidos -Homero, Dante, Shakespeare, Calderón...-, hace que éstos les confieran prestigio automáticamente; e incluso puede invertirse el orden, de modo que sean los modelos reconocidos los que se citen de modo mecánico para prestigiar a los que verdaderamente se quieren introducir en el nuevo canon. Así, *El Artista* cumple la labor incesante requerida por la historia, que es ir incluyendo o excluyendo, poniendo de relieve o arrinconando, a los distintos autores a lo largo del tiempo. En este caso, la inclusión estaba apoyada por el hecho de que los autores que proponen han surgido cronológicamente después de los románticos que ya ocupaban su sitio correspondiente, como Scott o Byron; y, por tanto, puede fácilmente considerarse justificado introducir los nuevos nombres, especialmente, Víctor Hugo, como perfeccionamiento de un canon histórico que se sabe incompleto por definición.

Texto e iconografía en el nuevo canon del romanticismo. La participación de Federico de Madrazo

La defensa del presente o, si se quiere, del romanticismo tal como en el presente se da -que no implica la renuncia a muchas de las aportaciones del romanticismo nunca mejor dicho histórico-, se manifiesta de modo particular en los artículos teóricos; -19- pero es muy importante también en lo creativo, original o tomado del extranjero. Aunque estos aspectos son conocidos de manera general, hay un caso, no señalado al respecto, en que la preocupación por el canon adquiere un tinte peculiar al afectar a una de las facetas más interesantes de *El Artista* que es su iconografía, y a la actitud de Federico de Madrazo con respecto al mismo.

La conexión entre imagen y texto al servicio de los propósitos de la revista, como creación de significado, tiene en *El Artista* una trascendencia reconocida por la innovación y calidad de sus litografías, como ha sido puesto de relieve, especialmente desde el campo del arte, en distintas ocasiones¹⁶. No es cuestión de insistir sobre el valor de las estampas de Federico de Madrazo, pero sí de mostrar su alto grado de identificación con Eugenio de Ochoa en esos momentos. La evolución de Madrazo fue más rápida. Así, pronto se desengaña, hasta de lo que él llama la «inocencia de los moderados», entre los que cuenta a su cuñado¹⁷; aunque también, como aludimos, Ochoa, en lo esencial, recorrió pronto su camino, distanciándose por entonces incluso de su idolatrado Víctor Hugo. Desde luego, en Francia, adonde vuelven poco después de la desaparición de *El Artista*, siguen unidos. También en lo literario se pueden

apreciar algunos aspectos de esta conexión en las cartas que Federico de Madrazo envía a su padre. Aunque, como es lógico, predominan las referencias familiares y las relativas a la pintura, hay algunas que tienen interés para la literatura, como es la preferencia de Madrazo por el modo de representar en Madrid o París según los géneros de las obras¹⁸; y una referencia que, a mi entender, tiene relación con la traducción que hizo Ochoa de la obra de Bouchardy, *El campanero de San Pablo*, estrenada en Madrid con gran éxito. Madrazo, que había asistido a su representación con toda la familia, escribe, como conclusión a un párrafo en que expresa las razones de su maravilla:

Este drama ha gustado muchísimo aquí, y estoy seguro que, si lo representan bien, sucederá lo mismo en Madrid. Pertenece al nuevo género alemán. No es horroroso ni terrible como los de Víctor Hugo y comparsa, ni hace dormir como las antiguas tragedias¹⁹.

En *El Artista*, Madrazo secunda totalmente la actitud de Ochoa en *El Artista*; en lo serio como en lo cómico, como, por otra parte, cabía esperar en una revista de la que justamente eran coeditores. De este modo, encontramos en la estampa «¡Ah, -20- ingrata Filis!», el mismo desparpajo y vis cómica que, por ejemplo, en Ochoa, en su artículo «De la rutina» (I, 123-24). En lo serio, en pro de los ideales del romanticismo, en «Un romántico», así como en «Ogaño» y en tantas otras; como en los retratos correspondientes a la *Galería de Ingenios Contemporáneos*, serie cuya importancia radical no hace falta recordar.

Por lo que se refiere a la defensa del presente y su conexión con el canon romántico, hay varias litografías de Madrazo que tienen gran interés. En primer lugar, cabe destacar la que aparece como ilustración del artículo de Ochoa «Un romántico» (I, 36), que se presenta de modo programático prácticamente al comienzo de la revista; en completa conexión entre texto e iconografía, tal como innovadoramente se da en *El Artista*. En la estampa, se pone gráficamente de relieve la elevada y serena distinción del nuevo modelo generacional. Ya en el texto, Eugenio de Ochoa había declarado, entre otras cosas, que el romanticismo está unido a la juventud: «Inútil sería buscar entre gente no joven partidarios del romanticismo; entre la juventud estudiosa y despreocupada es donde se hallarán a millares». Después de advertir que en el mismo número de la revista se encontrará «uno que se presenta como tipo en su género», dirige la mirada del lector sobre él, mientras lo va describiendo: «contemple sin ceño nuestro Romántico; mire su frente arada por el estudio y la meditación [...]». Ochoa alude a rasgos significativos presentes en la litografía; aunque otros, que secundan el contenido del texto, como la presencia de libros y cuadro, queden fuera y aparezcan sólo en la estampa, por iniciativa de Madrazo o sugerencia de Ochoa. Los libros que utiliza el joven romántico son, en aquellos en que se puede leer o adivinar el título, la Biblia y obras de historia: las de Jerónimo de Zurita (1512-1580) -es de suponer que *Anales de la Corona de Aragón*-, y unas Crónicas indeterminadas. Después saldrá la litografía del opuesto: el pastor Clasiquino, anciano, de otra época, que se publica como ilustración a la sátira de Espronceda; en ella se hace evidente el contraste con la figura del joven romántico y el tipo de cultura. La estampa incluye texto -en forma de nombres pastoriles vagamente evocados- y un libro, que asoma del bolsillo, en que puede leerse el nombre de Moratín. La alusión a Moratín en este contexto, constituye un desacostumbrado agravio entre los

románticos; prueba del carácter divertidamente audaz de la sátira, que, evidentemente, corresponde a Federico de Madrazo, aunque fuera aceptando ideas ajenas. La sátira de Espronceda se publicará en la siguiente entrega; quizá, en este caso, el escritor no la tuvo a tiempo y sí estaba la litografía, que debía aparecer para cumplir con las láminas que se habían comprometido a dar con cada entrega.

Una aportación más específica al canon literario se da en «El pintor de ogaño», que, junto con su pareja contrapuesta «El pintor de antaño», aparecen en el segundo tomo de *El Artista*. Frente al desaliñado y superficial pintor de antaño, el pintor de hoy aparece como autor de una pintura con contenido, como sugieren la actitud meditativa y los libros de la estantería que introducen la nota esencial de estudio que caracteriza al joven romántico; mientras que, entre otros detalles, una armadura, -21- sugiere el papel de la historia²⁰. Esto es lo que alimenta intelectualmente al pintor de hoy, que no sólo pinta sino piensa, observa, quiere penetrar la historia y el alma humana; frente al «de antaño», ejecutado por Pharamond [Faramundo] Blanchard, que coloca su pintor en una degradación mayor que la de «El pastor Clasiquino», sin un indicio de cultura en la buhardilla en que trabaja.

Dos litografías diferentes de «El pintor de ogaño»

En el contexto de este tema iconográfico, y con referencia al nuevo canon romántico, hay una cuestión importante que, por lo que he podido saber, ha pasado inadvertida hasta ahora, y es que, contra de lo que se podía suponer, existen dos estampas litográficas distintas de «El pintor de ogaño», como puede verse en las reproducciones que adjunto. Ambas son de Federico de Madrazo. La imagen más difundida de la litografía «Ogaño», al ser la que ofrecen F. Calvo Serraller y Á. González García en su edición facsimilar, presenta al pintor de hoy mirando hacia la derecha, al pequeño lienzo en su caballete, con una armadura al lado, un tanto retrocedida, y con unos libros en un estante, al fondo, en los que se pueden leer los nombres de los modelos románticos, la Biblia, Dante, Calderón, Byron y Víctor Hugo. Pero no es la única estampa que existe: hay otra -la que aparece en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid y en uno de los dos ejemplares que posee el Museo Romántico-, en que el pintor mira a la izquierda, el entorno es más sencillo, y los libros del fondo no indican nada, salvo el hecho significativo de la existencia de los mismos en el estudio del pintor actual²¹. No sólo los libros son mudos, sino que toda la litografía ofrece un aspecto menos acabado que la anterior. Tampoco las medidas son las mismas, siendo esta última ligeramente menor. Sobre todo, para el tema que nos ocupa, en la primera, los libros están clarísimamente rotulados, y esto le da el mayor interés; en cuanto que Federico de Madrazo, dentro de la selección obligada, plasma gráficamente el canon romántico que proponen los redactores de *El Artista*, con la inclusión de Víctor Hugo en el mismo nivel de los consagrados anteriores: cinco hitos de la trayectoria romántica, que son, significativamente, la Biblia, Dante, Calderón, Byron, Víctor Hugo.

Aunque, en un principio, mi desconcierto fue considerable al comprobar que existían dos litografías distintas, me di cuenta de que la solución estaba en las mismas páginas de *El Artista*; en un dato conocido que responde a un hecho frecuente en la técnica utilizada: la piedra litográfica se rompió en la impresión y Federico de -22-

Madrazo tuvo que dibujar la estampa de nuevo, retrasándose en la entrega correspondiente, como se anuncia en el momento²². Por tanto, lo que parece haber ocurrido, y que justifica el hallazgo de las dos litografías diferentes, es que, al romperse la piedra en medio de la tirada, con algunas entregas se repartiese la estampa ya impresa, y las que faltaban con la nueva.

En el momento actual, no parece posible determinar cuál de las dos estampas fue la primera. Como suele suceder, puesto que se reutilizaban todo lo posible, no se conserva la piedra litográfica, por la que se podría averiguar con seguridad cuál fue la primera y cuál la segunda y última, que sería la que se hubiera conservado. Con respecto al tema del canon, que fuera primero una que otra, podría interpretarse, en un caso, como expresión de atrevimiento, luego corregida; o, al contrario, una ocurrencia que realiza al tener oportunidad de llevarlo a cabo, por la rotura de la piedra²³. La última, a mi parecer, es la versión de los libros rotulados, más completa y de mejor calidad. Es posible que estuviera ya en un principio en la mente de Federico de Madrazo y por la urgencia del trabajo periodístico se quedó sin perfilar, terminándose con mayor detalle con la próxima semana por delante; quizá aprovechó alguna sugerencia, seguramente de Ochoa -o, simplemente reflexionó más-. Porque, precisamente, esta versión reafirma con mayor claridad algunos de los rasgos -como la elegancia- que tanto Ochoa como Madrazo querían poner de relieve como constitutivos del joven «romántico», por antonomasia, que da nombre al artículo.

Pasado y presente en algunas litografías de Madrazo

Todavía hay un punto, con respecto a las litografías «Antaño» y «Ogaño» que sugiere consideración. El tema general de inspiración, en relación a la antítesis pasado y presente, es posible que pudiera venirle a Federico de Madrazo por una estampa de E. Lami, titulada «Croquis» y publicada en *L'Artiste* (t. IX, 1835; la litografía es de Frey). De carácter moderadamente caricaturesco, en ella aparecen varias contraposiciones de parejas de figuras a la moda antigua -dieciochesca- y a la moderna, propia de la época romántica, en la que una de ellas son dos pintores. A pesar de lo poco significativo del título, la contraposición temporal es evidente y, -23- en consecuencia, cuando más tarde Federico de Madrazo publique una adaptación de la lámina en *El Artista*, le dé el título, más congruente, de «Lo que ha sido y lo que fue»²⁴. El título de Madrazo refleja el interés especial por la contraposición pasado y presente que se observa en *El Artista*, en relación al romanticismo y unido a la cuestión de la edad: juventud, presente, romanticismo; frente a ancianidad o mayor edad, pasado, «clasicismo». Todo ello se pone de manifiesto en artículos como «Un romántico», y las litografías correspondientes a las parejas «Un romántico» y «El pastor Clasiquino», y la de los dos pintores, «Ogaño» y «Antaño»; aunque no dependen de la obra de Lami, con respecto a la que presentan distinta concepción e intencionalidad. Sin embargo, el contraste entre las modas -las actuales y las ya desusadas- que constituye el motivo de la lámina de *L'Artiste*, tiene cierta trascendencia, en cuanto que hace relación al modo de ver la vida en las dos épocas -Ilustración/siglo XVIII y época romántica/siglo XIX-; y, con respecto a las litografías «Antaño» y «Ogaño», sí ofrecen un posible punto de partida para su inspiración, además de algunos rasgos de su imagen. Sin embargo, el tono ligero de Lami desaparece en el pintor de «Ogaño» de Madrazo, de intención realista, dentro

de su idealización. En cuanto a la litografía de Blanchard, las diferencias son también importantes, aunque en otro sentido; a pesar de que haya algunas coincidencias formales, como el gran tamaño del lienzo²⁵, porque la actitud y el atuendo del pintor francés, muy *Ancien Régime*, es perfectamente correcta; mientras que en la estampa de Blanchard, nada hay que no sea miserable. Blanchard no sigue el humor simpático de Madrazo en «El pastor Clasiquino», cuya agudeza se mantiene dentro de los límites de una broma, probablemente por la desrealización operada; sino que presenta un cuadro sórdido, desde luego desacreditador de lo antiguo, pero de modo excesivo.

En cuanto a la litografía de Madrazo, «Lo que ha sido y lo que es», con respecto a la de Lami, merece comentario un aspecto que da idea de los límites de la aceptación de lo actual, o, al menos, de las modas, por parte de *El Artista*; pues la actitud de Madrazo coincide con algo que parece más general. Se trata de uno de los elementos suprimidos de la lámina «Croquis». El pintor español mantiene tres de las parejas de ayer y de hoy, vestidas cada una a la moda correspondiente: dos damas, dos militares, y los dos pintores. Sólo suprime dos elementos: los perros del ángulo superior izquierdo y las dobles parejas del ángulo inferior derecho. Añade objetos en torno, quizá para compensar el espacio²⁶. A mi parecer, también estos componentes pertenecen al tema común de la contraposición de antes y ahora: los perros, aunque quizá irrelevantes, no dejan de estar uno acicalado a la -24- moda -canina- del setecientos, frente a otro al natural; en el extremo opuesto, las cuatro figurillas del ángulo inferior derecho, forman una doble pareja de jóvenes, una a la antigua y otra a la moda actual, en la que ella, aparece en pantalones -a lo George Sand, cabría decir²⁷-. El suprimir esta figura parece obligado. Además de estar fuera de la realidad de las costumbres españolas, era impensable publicarlo en *El Artista*, cuando ya había recibido quejas por una estampa de Carlos Luis Ribera, «Dorotea», que había resultado escandalosa a algunos timoratos; a pesar de que esta litografía, nada atrevida, tiene como fin ilustrar un pasaje del *Quijote*. Pero en ella aparece una dama vestida de hombre: la bella Dorotea, peinando su melena, que se descubre así ante los que la ven pensando que era un pastor²⁸. Aparte de que pudieran existir otras razones, es lógico pensar que no les pudo parecer conveniente otra imprudencia contra el decoro en ese tema, a pesar del contexto relativamente cómico, después de que la publicación de la litografía de tema cervantino les obligara a defender su moralidad puesta en duda, como recoge una nota publicada en la entrega siguiente:

Han llegado a nuestras manos quejas relativas a una de las estampas que publicamos en el número anterior. Mucho extrañamos que haya quien nos crea capaces de faltar al decoro público y de faltarnos a nosotros mismos, hasta el punto de merecer las injustas y odiosas acusaciones con que algunos han tenido a bien favorecernos.

El que quiera explicaciones más amplias puede pedir las en público y en público se las daremos.

La renovación del romanticismo en España y los jóvenes de la época de *El Artista*

Para concluir, puede decirse que la contribución de *El Artista* a la elaboración del canon literario en el contexto español, se llevó a cabo con éxito, en términos generales, con respecto a la consolidación del canon romántico conocido; y, relativamente, también en lo que atañe a la introducción en él de los autores del moderno drama francés. Esta doble tarea se debe, especialmente, a Eugenio de Ochoa y a Federico de Madrazo, que contribuyó expresamente al canon literario desde la vertiente iconográfica de *El Artista*. Aunque el éxito en el segundo aspecto es más débil, resulta muy significativo para la identidad de la generación de los jóvenes, la del 34 de que hablaba Nicomedes Pastor Díaz; en su núcleo de jóvenes de pensamiento -25- cristiano -no sin problemas-, hondamente románticos y de sentido profundamente moderno. No hace falta insistir en la posterior evolución en relación a su romanticismo en general, consecuencia de su progresiva madurez, ni en las diferencias entre sí y como grupo dentro de su generación.

En *El Artista* se da ya el desvío hacia otros escritores que ridiculizan su romanticismo, aunque sean de edad parecida a los que forman su redacción; y la deferencia hacia los mayores, siempre teniendo presente su pertenencia a distinta generación -de algún modo, conceptuándolos «históricos»-. La consideración de estas diferencias fue creciendo con el tiempo; a pesar de su carácter inicial entre las revistas románticas de su etapa, *El Artista* abre el proceso que diez años después, dentro de España, va a dejar atrás, al menos no oficialmente, a los mayores del romanticismo²⁹. Serán los pertenecientes a la generación de los jóvenes los que, salvo excepciones, dan una nota muy genuina y actual en los años siguientes al actual, entonces, romanticismo español.

En este sentido, si bien era muy necesario considerar el peso del romanticismo histórico en España, como ha hecho Derek Flitter³⁰, y renovar la interpretación general de su romanticismo, pienso que puede apreciarse algo más que un matiz entre los distintos románticos después de los años 1835 y 1836, que quizá radique en una diferencia generacional propia; que no quedaría subsumido, por supuesto, en la identificación con un romanticismo que algunos han considerado como único plenamente, el romanticismo extremado, pero tampoco, de modo absoluto, en una renovada instauración del romanticismo histórico en lo que se refiere a escritores como Ochoa, Nicomedes Pastor Díaz, Enrique Gil, Joaquín Francisco Pacheco, entre otros, a lo largo de su personal evolución³¹. En conjunto, *El Artista* proponiendo la apertura, con la consiguiente modificación del canon -26- del romanticismo histórico, presagia y enlaza con la crisis, de carácter general, de los románticos de su generación y grupo, cuando ya les separó la muerte, como es el caso de Campo Alange, la decantación hacia ideas alejadas, como se da en Espronceda, o cierta apatía hacia las cuestiones que les apasionaron en la primera juventud, como ocurre con Federico de Madrazo. Autores que tienen como característica generacional, frente al conjunto de los mayores, el sentido o la experiencia de honda crisis existencial, que les hace plantearse con profundidad los temas filosóficos y religiosos implicados en el desarrollo del romanticismo y que les

atrae hacia lo actual frente a la historia lejana -aun cuando en algún caso, como el de Enrique Gil, se elija para las obras de creación, pero nunca en sentido arqueológico y vacío-. Todo ello, particularmente, puede observarse en un medio como la prensa periódica, que favorecía la expresión directa de las ideas y la agilidad en la comunicación de las mismas, así como su alcance a un número relativamente amplio de lectores, lo que fue decisivo en la conformación del movimiento romántico³².

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

