

QUINTANA Y LA REVALORIZACIÓN DEL ROMANCERO: ARQUEOLOGÍA DE UN PARADIGMA EQUÍVOCO, CON GÓNGORA AL FONDO

José LARA GARRIDO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga
29071 Málaga
jlara@uma.es

PARECE INEVITABLE QUE CUALQUIER TEORÍA que se postule como clave omni-compreensiva de una creación cultural históricamente dilatada en el tiempo ejerza un forzamiento de signo contrapuesto. Por un lado, magnifica y realza ciertas fases y fenómenos a los que eleva a la condición matricial para elaborar su propio paradigma; por el opuesto, minimiza y oscurece diversos periodos y aspectos que vienen a quedar subordinados y adyacentes desde los vectores explicativos que propugna. Este juego entre percepción multiplicada y ocultamiento se proyecta igualmente al soporte de institucionalización fundante que esa teoría idea en la búsqueda de su genealogía y sus orígenes. Aunque se presente como una historia objetivadora opera en realidad silenciamientos y distorsiones de todo tipo, cuya magnitud crece en la medida en que la teoría se concibe a sí misma como una ruptura epistémico con la anteriormente circulante o con lo que considera un confuso magna de errores y desenfoces. En el campo de la historia literaria se hace necesario más que en ninguno la remoción de ciertos efectos de las teorías dominantes desde una arqueología que ilumine precisamente los estratos ocultos por ellas, poniendo entre paréntesis la licitud con que la hegemonía y sanción de las mismas ha enterrado parcelas del pasado que revelan nuevamente su riqueza y su adensada lógica factual. La arqueología es así eficaz instrumento contra la banalización de la historia literaria, al entenderla como una dialéctica de estrategias explicativas nunca del todo cerrada, puesto que ninguna teoría, por más que se haya instaurado desplazando a otra u otras, está facultada para borrar del mapa el espesor del campo cultural en cualquier etapa de su proceso constituyente.

La teoría troquelada por R. Menéndez Pidal para explicar la historia plurisecular del romancero hispánico concede determinante primacía a la tradicionalidad y al colectivismo en el circuito de creación, recepción y manteni-

miento del género. Contrastada y refinadísima *Volkstheorie*, reclama y se siente heredera de un proceso de conformación que remonta en sus orígenes a la revolución romántica y a su *descubrimiento* exaltador de la identidad y pervivencia de la memoria del pueblo a través del tiempo. Desde “El Romancero español” de 1910 a la *summa* conclusiva del *Romancero hispánico* de 1953, Menéndez Pidal no sólo antepuso de forma absoluta el valor estético de los romances viejos al de los producidos en la dilatada historia posterior del género,¹ sino que sostuvo una desapegada incompreensión hacia el romancero artístico, considerado poco más que un epifenómeno mimetizador y vicario de la etapa vital y genuina. Del simple rechazo en tanto que forma artificial y “degenerada” que “prosperó en el Romancero como mala hierba”, pasaría finalmente a considerarse “un nuevo estilo” validable en la medida en que continuaba el “colectivo” o “intuitivo”, haciendo de los romances artísticos un “reflejo y complemento” de los viejos (Menéndez Pidal 1910: 37, 42-45; 1953: 2, 117, 121-122, 167-168).² Con este paradigma explicativo la mostración de “cómo el Romancero llegó a nosotros en los estudios literarios” tenía forzosamente que ser una genealogía proyectiva, marcada también por la misma ruptura disociativa entre romances tradicionales y romances artísticos. Se reducía, por tanto, al rastreo de un objeto aparentemente desproblematicado: el descubrimiento de los primeros en sucesivas colecciones y estudios desde la época romántica al propio Menéndez Pidal. Sólo que “la construcción del romancero” desde ese canon conllevaba unos “ejes de problematización” reacios a la linealidad seudocartesiana. Hasta en el romanticismo alemán, el que más temprana y decididamente habría abogado por aislar la etapa popular, natural y nacional del romancero, habían convivido en un “caos inicial” tanto las concepciones abstractas como las “caracterizaciones equívocas” (Chicote 20; 23-24). Como el propio Pidal tuvo que reconocer (1953: 1, 16-19; 2, 251-252), abriendo el rastreo de los orígenes de su teoría hasta incluir nombres tan ilustres como Herder o Hegel, la indistinción entre la *naturpoesie* y la *kunstpoesie* llegó al extremo de ejemplificar la primera con romances de las *Guerras civiles de Granada* y de Góngora.³ Es particularmente significativa en ese mismo orden de cosas la reubicación de las aportaciones de Agustín Durán, a las que Menéndez Pelayo había proclamado ejemplo máximo del “método antiguo” (Menéndez Pidal (1953: 1, 21.22; 2, 276-77)), como el primer eslabón español de las tesis romántico-traditionalistas, pese a que en 1832 no había pasado de anotar “cierta especie de candor homérico” en romances como la *Infantina* o *Rosa florida*, y a la altura de 1849 apenas eran perceptibles en él “ideas más claramente románticas”, aunque mantenidas con cierta vacilación (Menéndez Pidal 1953: 1, 21.22; 2, 276-77).

Al convertir a Agustín Durán en el héroe solitario de una reacción dispuesta “a remediar tanto olvido” en una España cuyo aislamiento “haría que nadie secundase el movimiento romántico y nadie pensase en los romances”, Menéndez Pidal dio un giro inusitado a la historia del movimiento revalorizador del romancero. Al silenciar los esenciales nexos de Durán con la etapa anterior, ocultando los inequívocos débitos confesados por éste o el refrendo dado por unánime consenso a sus recopilaciones,⁴ lo convertía en “comienzo de la reacción” y adalid de una España levantada “contra las ideas del siglo XVIII” que volvía “a ver en el romancero una poesía esencialmente española”. Se confundía interesadamente el “olvido de la tradición” con el supuesto olvido “en que la literatura y la erudición españolas dejaron caer al Romancero” y la “decadencia integral” de éste, “envuelto en el mayor descrédito”, con “España entregada al gusto neoclásico francés”. Pero la hostilidad entre el “neoclasicismo” y los “poetas romanceros” sólo existió de forma declarada y extrema en la rigidez preceptiva del Hermosilla del *Arte de hablar* (1826), una anómala desviación surgida contra el aprecio de los romances generalizado en las últimas décadas del XVIII a la que Menéndez Pidal elevó a rango de normatividad categorial para todo un siglo.⁵ Pero si el programa de ese siglo respecto al género quisiera contemplarse fielmente expresado habría que acudir a la reflexión última de Meléndez Valdés, quien habría ensayado su cultivo a lo largo de toda una trayectoria poética. En el prólogo a sus *Poesías* firmado en 1815 reivindica a los romances como “género de poesía todo nuestro”, aunque esa autoconciencia que los hace “tan ricos y sonando tan gratos al oído español” ha quedado casi siempre deslucida por su descuidada ejecución. La potencialidad creativa del romancero, aunque marcada por el horizonte neoclasicista de los géneros mayores a cuya misma perfección y hasta superación puede aspirar en el futuro (la oda, el idilio, la anacreóntica, la sátira y la epopeya), es un camino abierto “a los ingenios” que se avizora “tan hermoso como vario y florido”. Un camino en parte experimentado por el propio Meléndez que reivindica para sí el papel de precursor y arranque para esa poesía futura:

¿Por qué no darle a esta composición los mismos tonos y riqueza que a las de verso endecasílabo? ¿Por qué no aplicarla a todos los asuntos, aun los de más aliento y osadía? ¿Por qué no castigarla con esmero y hacer lucir en ella todas las galas y pompas de la lengua? Yo lo he intentado, no sé si con acierto. (XVIII)⁶

Un buen hilo conductor para seguir las peripecias del romancero a lo largo del siglo XVIII es la valoración de los romances de Góngora. Como “prueba incontestable de la bondad de una obra”, ésta la proponía en 1789 al prologar el volumen de *Poesías* del cordobés para la colección Fernández, “el

gusto” con que esta es leída “una y otra vez”. Los romances de Góngora refrendaban el aserto, y esa reconocida excelencia se fundaba en tales condiciones poéticas que por ellas “si no se nos concede ser superior, al menos es preciso confesar que es comparable a los mejores de nuestra nación y que hace muy conocida ventaja a los más excelentes de cualquier otra” (Arenas Cruz 180-81). El cortejo de ponderaciones elogiosas hacia unas poesías que se consideraban, según la censura de López de Ayala a los materiales de esa edición hecha en 1785, “las más sensibles, numerosas y delicadas que hay en la lengua española”, es dilatado y repetitivo (Glendinning 323). Y podría sintetizarse en el juicio que transcribe Humboldt, oído de labios de Quintana en 1799: “Góngora es extraordinario en los romances” (Humbolt 114). Toda la producción romancística de Meléndez Valdés puede ser leída como una lucha irresuelta entre imitar con rendida fidelidad, hasta teselar sus formulismos y construcciones, los modélicos de Góngora o desplazar hacia ámbitos nuevos la maestría formal y la brillantez expresiva aprendidas de él. Sus romances juveniles, nunca recogidos en las ediciones de la obra poética, nos introducen en el taller de un aprendizaje declarado al enviárselos a Jovellanos en 1777:

Hoy remito a V. I. la docena de romances que dije en mi última: son fruto de mis primeros años y algunos tienen ya más de cinco o seis; mi modelo fue Góngora, que en este género de poesía me parece excelente; el de *Angélica y Medoro* y otros así me parecen inimitables; yo comparo esta especie de nuestra poesía a los endecasílabos latinos, por su dulzura y sencillez prosaica.⁷

Precisamente esos romances gongorinos declarados inimitables fueron la obsesión de Meléndez, que veía el fulcro del romancero en el explícitamente resaltado de *Angélica y Medoro*. Su huella en ecos incidentales o sostenidos es detectable en casi toda la serie juvenil, y se desborda con la intencional réplica de *La cita de amor* (“Ella cortés le responde,/ que siempre la cortesía,/ no la rustiquez grosera,/ fue de la beldad amiga [...] / allí tramarán conciertos,/ allí en plácidas delicias,/ lecho les dará algún valle/ sombra alguna verde encina”). En el otro extremo de su carrera poética el romance de 1814 *La visita de mi amiga* explica la fascinación con que al gozar junto a Filis “los primores/ del buril y de las artes” se impone la historia de amor troquelada por Góngora (“¡Tú de Angélica aplaudirme/ el encanto inexplicable/ con que a su Medoro mira,/ cede y en sus brazos cae;/ aquel suspiro de fuego / que parece ir a exhalar/ de su boca, el suave anhelo/ de su pecho palpitante,/ el delirio con que estrecha/ su cuello y a sí lo atrae/ y el ardor que la devora/ se esfuerza comunicarle;/ la expresión del feliz moro/ que ya sus éxtasis parte,/

su ahincado mirar do brillan/ amor y placer triunfantes”) (Meléndez Valdés 1981: 365).⁸

Cuando Quintana se refirió al “efecto escaso y limitado” de las obras de crítica (Quintana 1830: iv, xi)⁹ debió hacer algún tipo de restricción mental sobre su “Prólogo” a las *Poesías selectas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos* (1796). No sólo marcó con él una inflexión determinante respecto a las directrices con que Estala había vehiculado un doctrinal de “replegamiento nacionalista” que abogaba por recuperar los modelos poéticos del Renacimiento,¹⁰ sino que vino a plantear toda una revisión teórica de los postulados con que era posible escribir una nueva historia de la poesía española. En estos volúmenes, antecedidos por una visión filosófica de largo alcance,¹¹ Quintana iba más allá de ser “el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía”,¹² pues insertaba una original y calculada revalorización del romancero como término polar de un entramado dialéctico entre dos formas de poesía. Las páginas de 1796 fueron el radical de un doble paradigma explicativo que como campo de gravitación mantendrá Quintana a lo largo de toda su trayectoria de historiador y crítico de la poesía española: el abierto y cambiante sobre la lírica culta y el cerrado y prácticamente inamovible sobre la “poesía del vulgo”. Propuesta “al entretenimiento de muchos lectores y a la reflexión y estudio de algunos”, el prologuista extendió el radio de sus lineamientos heurísticos al conjunto de la poesía española, pero sólo del romancero trazase un completo aunque desigual panorama histórico desde los orígenes hasta “nuestros días”. La indagación en “los cancioneros antiguos, con el fin de escoger composiciones para esta colección” constituyó el punto de arranque de un encuadre de la poesía culta desde “su principio” en unos “primeros ensayos” cuyo lenguaje y estilo “atormentan el gusto menos delicado y le rechazan de su lectura” hasta la derrota de la versificación antigua y “la ruina de las coplas” frente a la versificación italiana (1796: I-IX). Con la introducción del endecasílabo se pudo “crear una poesía nueva” que Quintana contempla de forma extremada como “pura imitación”: “Ya griega, ya toscana, ya latina, en pocas partes original y nueva, se contentó con seguir las huellas de los poetas de aquellas naciones, porque los nuestros no hicieron de ordinario otra cosa que imitar más o menos felizmente, según su capacidad y su genio” (IX-XI).¹³ Se ideaban así los contornos de un parcial paradigma que iba a funcionar como espejo refractario del otro polo antitético: el paradigma articulado en torno al romancero.

El rebajamiento de la poesía culta del XVI crea el vacío al que se amoldan exactamente como su reversión cualitativa los romances, “desnudos verdaderamente del artificio y violencia a que precisaba la imitación, cuidándose

poco sus autores de que se pareciesen a odas de Horacio o canciones de Petrarca, componiéndose más bien por instinto más que por arte” (xiv-xv). La equipolencia entre las dos ramas antitéticas del mismo tronco se completa con el predicado de una coextensión que las asimila en sus potencialidades creativas: “Si se quisiera reducir esta clase de poesía a los géneros conocidos, podría asegurarse que entre los romances se encuentran excelentes anacreónticas, bellos idilios y felices odas; siendo cierto que los géneros deben distinguirse por lo esencial de su objeto y sus colores, más bien que por su mecanismo y disposición” (xix-xx). Pero la nítida historia de la poesía culta no tiene correspondencia exacta en el tramo inicial del romancero, cuyos oscuros inicios quedan indefinidos a través de instancias explicativas de distinto orden. Quintana construye con ello un paradigma equívoco cuya carga de contradicciones irresueltas solapa su limitación documental. Especialmente frágil es el entronque de los romances con una imprecisa forma primitiva, lo que los hace “un rézago de nuestra antigua poesía aunque muy mejorado”. Esta forma abarcaba, por un lado, los poemas “para cantarse”, “generalmente todas las composiciones donde se ponía estribillo”; por otro, los “infelices” romances consonánticos. La asonancia fue el descubrimiento determinante del género, pero su cronología es tan poco precisa por el desdén que la poesía culta mantenía en el xvi hacia todo lo relacionado con la “poesía del vulgo”. La conclusión factualista es que sólo puede datarse cuando se documenta ampliamente en el mismo corpus romanceril: “El uso del asonante se perfeccionó y generalizó probablemente en el último tercio del siglo xvi” (xii-xiv).

Cuando pasa a determinar los rasgos invariantes del romancero ya definitivamente constituido, un segundo equívoco se produce al distribuir los términos propios de una poesía “por instinto” (“lenguaje rico y natural”, “facilidad”, “frescura”, “carácter original, sin violencia y sin estudio”) a una poesía artística: el romancero nuevo. Sobre los “infinitos romances” acogidos al *Romancero General* se articula el discurso valorativo pautado, en un ejercicio circular de argumentación, por una cadena de inferencias y postulados. Primero, se trata de una poesía cantada de difusión colectiva que venía a cubrir con su disponibilidad funcional esenciales necesidades de la colectividad:

Ellos fueron propiamente nuestra poesía lírica; en ellos empleaba la música sus acentos; ellos eran los que se oían en los estrados y por las calles en el silencio de la noche, al son del arpa o de la vihuela; ellos servían de incentivo a los amores y tal vez de flechas a la sátira y la venganza, pintaban felizmente las costumbres moriscas o las pastorales y conservaban también la memoria del Cid y otros héroes señalados. (xv)

Segundo, la calidad de los romances en tanto que poesía de un exquisito orden categorial, constituyendo un plus que coloca a la española por encima de otras literaturas nacionales:

Hay en los romanceros más expresiones bellas y enérgicas, más rasgos delicados e ingeniosos que en todo lo demás de nuestra poesía [...]. ¡Qué dulzura, qué gracia, qué armonía! En esta parte vencemos. (xviii-xxii)

Tercero, destacan en el romancero la serie de los moriscos y los pastoriles en cuya sucesión expresiva del cambio de gusto cabe hacer legible la poética del género y sus propias capacidades para describir y expresar situaciones y sentimientos variados, de los cuales se ofrece luego una muestra enumerativa:

Los romances moriscos principalmente están escritos con un vigor y una lozanía de estilo que encanta. Aquellas costumbres en que se unían tan bellamente la valentía y el amor, aquellos moros tan bizarros y tan tiernos, aquel país tan bello y delicioso, aquellos nombres tan sonoros y tan dulces, todo contribuye a que aparezcan infinitamente nuevas y poéticas las composiciones en que se pintan. Los poetas se cansaron después de disfrazar sus galanterías con el traje morisco y se acogieron al pastoril: entonces a los desafíos, a las cabalgatas, a las divisas, sucedieron los campos, los arroyos, las flores, los rebaños; y con esta mudanza lo que perdieron los romances en vigor lo ganaron en sencillez. La invención en unos y otros es bellísima, y admira ver con qué propiedad describen, y en cuan pocos rasgos, el sitio, el personaje y los sentimientos que le agitan. (xviii-xix)

Cuarto, la transmisión de los romances evidencia un proceso de desenvolvimiento y cambio en la vida colectiva del género, al que se pliega también la pérdida de una autoría cuya recuperación parece superflua:

Las antiguas colecciones están ejecutadas con infinito desorden y negligencia. Ibanse colocando los romances conforme se recogían [...] [llenos] de coplas extrañas que los alteran y corrompen: efecto natural de ser unas canciones vagas donde todo el mundo quitaba o añadía a su antojo [...] Bien se hubiera querido dar al frente de cada romance el nombre de quien le compuso: más esto era imposible. Y aunque por la semejanza de estilo pudiéramos conjeturarlo en algunos, como esta prueba es tan aventurada y la averiguación tan poco importante, no hay para qué detenernos en hacerla. (xx; xxii)

El último equívoco del paradigma construido por Quintana viene dado por el enlazamiento de esos postulados generales con un esbozo que pretende establecer la historia evolutiva del romancero en torno a los efectos del principio estético del gusto, “prenda preciosa que de las bellezas que se presentan a la imaginación escoge las mejores, las combina y sabe presentarlas en su mejor brillo” (xvi). Producto “de la ilustración”, su falta “en unos tiempos en que la masa de las luces no era muy grande” había dejado indefensa a la poesía frente a la epidemia que “corrompió también los romances, marchitando

mucha parte de su natural belleza” (xvi- xvii). La aplicación del principio conforma un esquema triádico que responde al modelo de evolución cíclica entre plenitud, decadencia y restauración. En puridad el primer periodo se circunscribe a las décadas de eclosión del romancero nuevo:

La buena época de nuestros romances comprende el mejor tiempo de la poesía, en que Lope de Vega, Liaño y otros mil desconocidos tan buenos o mejores que ellos aun no se habían acabado de corromper con el pésimo gusto que después lo ahogó todo; comprende, en fin, la juventud de Góngora, a quien para ser un gran poeta nada faltó sino vivir en un siglo más sabio. (xxii-xxiii)

Tras esa época, y salvo el paréntesis del Príncipe de Esquilache que “hizo buenos romances” conservando las cualidades “que antes tuvieron”, se produjo una primera corrupción del gusto, rematada con su total pérdida en los romances “que se escribieron a fines del siglo pasado y principios del actual”. Finalmente, aunque no se especifica, “pues el público los conoce”, Quintana apunta inequívocamente a Meléndez como el restaurador del género:

En nuestros días hemos leído con singular placer varios romances escritos con la sencilla elegancia y con la dulzura que les conviene: en ellos la expresión poética luce con todos sus encantos. (xxiii-xxiv)

La ambición teorizadora de Quintana y el sobresaliente esfuerzo heurístico con que consiguió plantear un paradigma explicativo del romancero y de su especificidad y valor en el conjunto de la poesía española parecen fuera de duda. Por ello salvo errores puntuales o críticas razonadas a sus criterios de edición y enmienda con que publicó los romances seleccionados,¹⁴ nadie en se época pudo proponer un discurso histórico-crítico sobre los romances que no fuese variación de éste. Su mismo autor, en la “Introducción” a las *Poesías selectas castellanas* de 1807, donde modificó tan a fondo el panorama de la poesía culta desde el *Poema del Cid* hasta finales del xvii reconocía que “este juicio de nuestros romances ha sido publicado ya [...] en otro opúsculo” (lvi). La doctrina no se modifica en aspectos esenciales, aunque Quintana reordena el discurso y retoca el estilo en el núcleo central de las partes conservadas *in totum* (lvi-lviii). El paradigma explicativo gana en claridad y contundencia aunque se hace más evidente el principal equívoco provocado por identificar el romancero con el romancero artístico de los siglos xvi y xvii. Por el contrario, se adelgaza a su expresión mínima el intento de trazar un frágil puente con los oscuros orígenes del género:

Algunas coplas y trovas se hacían, bien que poquísimas, en que duraba el gusto anterior a Garcilaso, pero cuando el uso del asonante se generalizó en el último tercio del

mismo siglo XVI, el gusto y afición a los *romances* se generalizó también y con ello se continuó y como que vino a perpetrarse la antigua poesía castellana. (LVI)

Al tiempo desaparece la digresión sobre el principio estético del gusto y se limita el esquema de etapas históricas a “la buena época de nuestros romances”, con un impreciso cierre sobre la predisposición con que “la misma facilidad” de este tipo de poesía propiciaba para su descenso por la pendiente de una corrupción “que después lo ahogó todo” (LVIII-LIX). La novedad más importante de la “Introducción” radica en los apuntamientos breves pero sustanciales que se dedican a los romances de Góngora como expresión de más dotes de “fuerza” y “abundancia” desaparecidas al “abandonarse a los delirios lastimosos que el perdieron”:

Góngora es el rey de este género, es que nadie ha recibido tanta gracia, tanta gala, tanta poesía. Su mérito es tal en esta parte, y los buenos ejemplos tan comunes, que no dejan para demostrarlo otro trabajo que el de escoger.

Para responder “al intento” escoge el fragmento de los encuentros amorosos del *Angélica y Medoro*,¹⁵ romance que venía a ser para Quintana, como para su maestro Meléndez, la copelación del género.

Este paradigma al que se agrega como síntesis cimera para la revalorización el romancero de Góngora no va a ser alterado en la segunda edición de las *Poesías selectas castellanas* de 1830. En los años en que probablemente empezó a preparar ésta en el destierro de Cabeza de Buey, Quintana había trabado estrechas relaciones con dos jóvenes literatos que reconocerán pronto su magisterio y darán en el interregno hasta que aparece la citada edición un entusiasta refrendo a su discurso histórico-crítico sobre los romances. Una carta remitida a Durán evidencia que fue Quintana quien los puso en contacto,¹⁶ asistiendo desde su obligado retiro en un caso y ya llegado a Madrid en otro a la rotunda explicación que ambos, en el diferente espacio y forma de sus discursos, ofrecían de algunas de las tesis originalmente formuladas en 1796. Por otra carta a Durán sabemos la reacción de Quintana al recibir el *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del Teatro español* publicado por aquél en 1828: “algunas observaciones sobre bagatelas” pero acuerdo “en lo general de la teoría literaria”. De “modo satisfactorio” y con “solidez en los principios” le parece desarrollado el conjunto, destacando la “oportunidad en las notas, riqueza y variedad en los accesorios”.¹⁷ Uno de esos extensos “accesorios” es el anotado con más minuciosidad en el *Discurso* y se dedica a explicar argumentativamente la premisa de que el romance es “digno y capaz de expresar los más sublimes pensamientos”. Los “romances antiguos”, afirma Durán, están repletos de poemas que “son dignos por todos

títulos de competir con las mejores obras escritas en versos endecasílabos o mezclados con otros metros”. Como prueba de su aserto ofrece el texto anotado del *Angélica y Medoro* de Góngora.¹⁸ En particular con la escena amorosa “se presenta el más rico, brillante, enérgico y hermoso trozo de poesía que puede hallarse entre los antiguos y los modernos. No hay en todo él una palabra ociosa, una imagen inoportuna, un verso mal hecho, ni un pensamiento que no sea noble, feliz, interesante, digno de la pluma del mayor poeta”. Las notas de Durán son un ribeteado de paráfrasis admirativas que se colocan en la antípoda “de los críticos analítico-prosaicos”, practicantes de un “género de análisis” inaplicable “a las obras de imaginación”. “Sensibilidad”, “ternura” o “riqueza de poesía pintoresca” son expresiones reiteradas para calificar las imágenes, pensamientos y personificaciones de “este hermoso romance”, ninguno de cuyos momentos o movimientos puede analizarse “geoméricamente”. El poema de Góngora demuestra, pues, que “nuestro romance octosílabo puede tan bien como cualquiera otro género de metro expresar con dignidad y energía las ideas más sublimes y los pensamientos más nobles”. A este argumento mostrativo sigue otro de autoridad: una extensa cita en elogio de los romances debida a “uno de los hombres más sabios y de los mejores poetas del presente siglo”, que no es otro que Quintana (Durán 105-12).¹⁹ Un año más tarde en el *Discurso* para inaugurar su cátedra de Humanidades en Cáceres, consagrado a diferenciar la civilización moderna de la clásica, Donoso Cortés rendía también un férvido homenaje a Quintana (“debido –indica– a la grandeza de tu genio inspirado por la grandeza de tu corazón”).²⁰ Su panorama debe algunos trazos esenciales del historicismo evolucionista aplicado a diferentes cambios en la vida cultural al autor de las *Poesías selectas castellanas*. Y entre ellos se encuentra esta brillante reescritura de la dicotomía entre poesía del artificio y poesía de la naturaleza en cuyo centro, aunque sin nombrado, está el devenir del romancero:

España levantará su frente al fin y se ostentará grande y sublime en medio de la Europa que admirará sus producciones. Si en el siglo xvi ella se ciñe con las flores caducas nacidas en la Italia, en el siglo xvii se corona con las flores brillantes nacidas en su seno; si en aquél ha recorrido con lustre el campo de la imitación, en éste recorrerá con más lustre todavía el campo de la originalidad. Góngora, cuando no delira, se viste con toda la pompa oriental de la musa castellana [...] Así se presenta la musa española en el siglo xvii bañada de esplendor, de majestad y bizarría; el artificio no envilece sus facciones; ella es inculta y salvaje porque es inculta y salvaje la Naturaleza. (Donoso Cortés 199-200)²¹

La carta en que Quintana contestaba a aquella en que Durán le había indicado “las razones que ha tenido para expresarse como lo ha hecho en diferentes pasajes de su obrita” es de particular interés. En ella se cruzan las alusiones

a dos obras que en ese momento estaban “en la fragua”: las “notas y observaciones menudas” con que el primero iba a adicionar su colección de 1830 y el ensayo general con que el segundo iba a cerrar en 1832 su primera gran recopilación de romances. Por la forma en que Quintana lo anima a “meditar un trabajo en que está toda la teoría y sus más oportunas aplicaciones”²² se pone de manifiesto hasta qué punto calibraba la importancia de la labor emprendida por su discípulo. De hecho debió considerar cubierto de forma tan completa el campo del romancero que se abstuvo de intervenir con anotación alguna en su propia selección de romances. No ocurrió así con los de Góngora, ante cuya maestría Quintana rinde el elogio más incontenido de toda su trayectoria crítica:

Ninguno de nuestros poetas antiguos puede disputar a Góngora la palma en este género nacional, enriquecido por él con todas las galas del ingenio y de la fantasía. Para los demás escritores estas composiciones eran unos juguetes en que se ejercitaban como por condescendencia con el gusto del pueblo, y no empleaban en ellas más que la mínima parte de su fuerza. Góngora, que conocía tal vez mejor que otro alguno el partido que podía sacarse de esta poesía vulgar, y que por instinto era llevado a ella, empleaba en los romances todas las fuerzas que tenía, y estas fuerzas eran grandes. Así es que no hay belleza poética, no hay gracia, no hay elegancia que no haya prodigado en los suyos, según la variedad de tono y estilo que sus diferentes objetos requerían, con una profusión y una felicidad que asombran y encantan a un tiempo. (3, 411)

Junto al encomio del uniforme “talento” y el variado “pincel” en cada uno de los modos de realización del género, subrayando oportunamente “con qué osadía se ha atrevido a mezclar el tono y color de un estilo noble y serio con la burla y la sátira, sin que se contradigan ni ofendan”, Quintana ofrece variados de “bizarria y elegancia”, “color poético y gracia”, “ingeniosidad y propiedad”, “concisión y exactitud que pudiera llamarse matemática si cupiera esta denominación en poesía” (3, 411-14). Un itinerario de muestreo que confluye y concluye en *Angélica y Medoro*: “Este es sin duda el mejor romance de Góngora y no sé si diga también que de toda nuestra poesía antigua”. En estrecha concordancia con las notas de Durán se señalan algunos defectos en la composición para añadir que

son tan poco esenciales en ella que con una raya de tinta que se le eche encima están desvanecidos los más, sin que el todo de la obra ni parte ninguna padezca por su falta. ¡Y con qué raudal tan copioso de bellezas y de primores no están además compensados! ¡Qué ánimo se resiste a aquella muchedumbre de imágenes tan felices y tan naturales, a aquel vigor de expresión, a aquella elegancia y bizarria de formas, a aquella plenitud de números y de sonidos! Preciso es ser enteramente insensible a los atractivos de la imaginación y de la armonía para negarse a la exaltación del poeta y no concurrir con él y con la naturaleza toda a aplaudir y solemnizar la dicha de los dos amantes en aquel delicioso desierto. (3, 414-15)

Valoración suprema del “poder” poético de Góngora, que Quintana refrenda evocando el efecto de su lectura pública, posiblemente en aquellas tertulias anteriores a 1808 en que él era el anfitrión y el recitador.²³

El eco del discurso histórico-crítico con que Quintana había revalorizado el romancero sobrepasará el afecto de repertorios dedicados en exclusiva al género, sin dejar de constituir junto a ellos una fuente nutricia de modelos para los “jóvenes románticos”.²⁴ La proyección fuera de nuestras fronteras a través de los intelectuales liberales en el exilio fue en general muy positiva,²⁵ estableciendo su paradigma los límites y trazos esenciales del campo explicativo adoptado por los más importantes panoramas introductorios a antologías de orden categorial semejante a las *Poesías selectas castellanas*. En las *Leciones de filosofía moral y elocuencia* (1820) de J. Marchena el devenir de esa “especie de poemas líricos que son nuestros romances” se determina como en Quintana por un indefinido salto de cualidad del que surge ya pleno y esplendoroso en las manos de los grandes poetas:

Acrisolada la lengua en el sextodécimo siglo, pulieron los poetas las informes y toscas producciones de los anteriores siglos, y con nombre de *romanceros* se publicaron unas colecciones de romances que sólo los asuntos habían tomado de los antiguos. No se ciñeron empero a celebrar aventuras de andantes paladines; unos disfrazaron con traje y nombre de moras a sus damas, y convirtiéndose ellos en zegríes o abencerrajes, pintaron sus amores y celebraron la blandura de sus amadas o lloraron sus desprecios. Otros explicaron sin rebozo sus amorosas cuitas; éste cantó al son de la pastoril zampoña, aquél vistió galas de gitano explicándose en su picaresca germanía.

Aunque inferior a la oda, pero sin descender al “estilo familiar”, los requisitos del romance hacen de él “un dechado de armonía poética”, como se cumple en Lope (los de Belardo “son de los mejores que tenemos”) y en Góngora, rebajado ahora a un segundo lugar “cuando no se despeña en los desatinos del estilo culto” (Marchena 388-89).²⁶ La mitad del segundo volumen de *Espagne poétique* (1827) de J. M. Maury está dedicada al romancero y en ella el acuerdo esencial con Quintana convive también con alguna resaltable propuesta discrepante. Estableciendo “un corps du genre national, puisant dans divers auteurs, à différentes époques”, su presentación compuesta “de détails sur le genre et d’aperçus historiques” se irradia desde una extensa cita de apertura que recoge la caracterización hecha por Quintana de los romances en el prólogo a los dos volúmenes de la colección Fernández (Maury 1827: 5-6).²⁷ A partir de ella, Maury retraza, como Marchena, los requisitos del romance, defendiendo que como reflejo de unas costumbres nacionales definidas por “l’absence des distinctions [...] la grande fusion des classes de la société” el género nacional por esencia “déroge souvent à

noblesse”. Una idea que corrobora con su repaso de la homología entre historia y romancero hasta detenerse con fruición en el romancero morisco donde los poetas “ont souvent donné aux fruits poétiques de l’imagination des appuis historiques créés par elle” (Maury 7-10, 31-33).²⁸

En España la honda influencia del paradigma explicativo de Quintana acerca del romancero puede seguirse en las reflexiones críticas que a lo largo de más de tres décadas desgranaron A. Lista y M. M. de Mármol. Aunque ya se ha subrayado la coherencia y compacidad de algunos de los ensayos y reseñas críticas de Lista sobre los romances, notando incluso que “no compartió el entusiasmo que despertaron en Grimm y Durán o Wolf” pero sí llegó a considerarlos “cuestión de gran valor histórico” (Flitter 67-68; Juretschke 268-70, 317-19), nadie ha hecho notar hasta qué punto se atiene en sus encuadres a los de Quintana. En los artículos publicados en la *Gaceta de Bayona* y la *Estafeta de San Sebastián* entre 1828 y 1831 es palmario el afán teorizador sobre el romancero como un género histórico que ha llegado a constituirse en “la poesía lírica de los españoles”.²⁹ Si el verso de ocho sílabas “se encuentra en otros idiomas, mas no con tanta frecuencia ni destinado a los mismos usos”, el asonante, nunca aclimatado en ninguna otra y el radical definitorio del romance “tuvo su origen, según parece, en el siglo xvi”. Género identificado como “la poesía popular” y por ello, pese a que “nada es difícil al genio que pugna por vencer los obstáculos del idioma y la versificación” piensa Lista que queda por debajo del “variado y flexible endecasílabo”, de forma que “jamás podrá expresar bien los movimientos más enérgicos y sublimes de la poesía” (Lista 2007: 93).³⁰ La “gallardía”, la “facilidad y gracia”, el “ingenio y donaire” son cualidades que rara vez se alcanzan en un sólo romance. Góngora fue el monarca supremo del género y “no hay dos escritores más distantes entre sí” que el de los romances y el de las *Soledades*: “Son el mediodía en todo su esplendor y la noche más oscura” (Lista 1844: 1).³¹

Mármol, por su parte, que ya en 1805 había abogado por la reproducción en *El Correo Económico y Literario de Sevilla* de romances “adornados de todas las galas del lenguaje” a fin de que “el gusto por los buenos versos se extienda cuanto antes sea posible”,³² trazará en 1817 unas reflexiones generales en las que los débitos a Quintana se aproximan a la paráfrasis: “El romance constituye un género de poesía nacional propio nuestro [...] Toda ella [la poesía] varió de formas y de caracteres menos los romances”.³³ Su más extenso e interesante escrito donde teoriza sobre el género es el prólogo a su *Romancero o pequeña colección de romances* (1834). Se trata de un discurso obsesivamente volcado a los romances de Góngora, la cumbre de “esta clase de poesía española y exclusivamente española, que tanto honor hace al genio e idioma de la nación”. Mientras otros géneros sufrieron un proceso de

“corrupción”, Góngora “el Churriguera de la poesía, no supo por lo común extraviarse en sus romances serios, y fue y debe tenerse por ellos por un modelo”; se exalta “su genio nacido para este género y con más ventajas para él que ninguno otro de los poetas conocidos” declarando finalmente: “No seré tan arrogante que tenga a mis romances por excelentes. ¿Quién los tendrá, habiendo habido un Góngora?”.³⁴ El orden argumentativo de la teoría y su panorama de referencias históricas depende de la “Introducción” de Quintana,³⁵ a quien literalmente se cita como “un sabio de nuestra nación” al mostrar las dotes de un género que al “complacer al vulgo” ha venido a ser “siempre su poesía”. Si el *Romancero* de Mármol, aun siendo la primera compilación de romances escritos por un autor en el siglo XIX, miraba al pasado (el primero de los “nuevos maestros y restauradores” sigue siendo “el inmortal Meléndez”), en el mismo año de su aparición veía la luz la primera obra en que triunfaba el Romanticismo: *El moro expósito* del Duque de Rivas. En el prólogo escrito a nombre del autor por A. Alcalá Galiano y verdadero manifiesto, se caracteriza a la poesía castellana del XVI como “clásica rigurosa, o sea imitadora”, frente a los romances que iniciaron “una poesía nacional, y natural de consiguiente, pues son inseparables ambas cosas”. El discurso queda abreviado con remitir a la autoridad de juicio y calificación de Quintana “en su prólogo al tomo XVI de la colección de D. Ramón Fernández, repetido después con ligeras variaciones en la introducción a su *Colección de poesías selectas castellanas*” (Duque de Rivas 1982: 13-14).³⁶

El contrapunteado mostrativo que acabo de desenvolver en esta páginas parece suficiente para replantear la necesidad de un control de distinto orden sobre los complejos procesos histórico-críticos en que se produjo la revalorización del romancero en las últimas décadas del XVIII y la primera mitad del XIX. A pequeña escala, la labor de remoción arqueológica en el campo de la historia literaria ha dejado aflorar, desencajando el encuadre geneológico de la teoría elaborada por Menéndez Pidal, la centralidad del paradigma que ideara Quintana. Un paradigma equívoco, que por ello mismo permitió resañar las grietas entre los predicados de una poesía nacional y popular y la rendida devoción al prodigio artístico del romancero nuevo, con Góngora como cima y el *Angélica y Medoro* como cenit. Dejó honda y perdurable huella porque fue bastante más que “un tema de meditación poética” o una lección que viniera a mostrar en el romancero “un manantial fecundo de poesía renovada” (Derozier 1969: 351-52). El paradigma reiterado en su esencia a lo largo de cuatro décadas por Quintana fue el eslabón fundamental en la espesa estratigrafía de todo un periodo constituyente. Es algo que habrá que explicar desde una historia menos lineal, multiplicando las calas arqueológicas hasta que se ilumine desde distintos ángulos la intuición también no

poco equívoca de Azorín: “De Meléndez Valdés procede toda la poesía española. De Meléndez ha nacido Quintana. Y Quintana abre en España el siglo XIX. Quintana no es romántico; pero Quintana hace alborear espléndidamente el romanticismo” (Azorín 1948: 736-37).

NOTAS

1. A fines del xv o poco después se rompe el círculo mágico del colectivismo y el modelo queda “amputado de su fase inventiva”. A partir de entonces lo decisivo no es tanto que determinados romances *cultos* se integren a la dinámica trasmisora y transformatoria de la tradición *popular*, sino que “el romancero tradicional dimite de su oralidad originaria para convertirse en silenciosa escritura. El silencio impreso es proyección de ese extinguirse de la creación colectiva” (Molho 14).
2. La frecuente anonimia del romancero nuevo viene así a ser explicada como una “aspiración a la impersonalidad colectiva”, una “imperiosa e ineludible supervivencia del carácter tradicional con que el romancero venía autorizado de siglos atrás”. Pero lo determinante es que en “un único parámetro de estructura profunda” el romancero artístico sólo instituye como regla innovadora la estrofización en cuartetos (Molho 15-17).
3. En realidad, aunque J. Grimm encaminó “hacia una nueva estimación literaria la tradición vieja, tullida y arrinconada desde la segunda mitad del siglo xvi por el éxito agobiante del romancero nuevo” (2, 254), la salvaguarda del artificial corte practicado por Pidal al seleccionar los términos antecedentes de su quehacer precisa de dos restricciones decisivas: a los románticos “no preocupaba tanto la historia de la poesía popular como su concepto en abstracto” y “la confusión de épocas de los romances perdura en todo el primer tercio del siglo xix” (1, 19).
4. Véase, por ejemplo, la carta de Gallardo a Durán (Gies 103-04). Los cinco volúmenes publicados de 1828 a 1832 contaron con “el intercambio de puntos de vista y materiales” manteniendo con Quintana, Moratín, Lista y Böhl de Faber, aunque no por ello pueda predicarse que el rescate del romancero “trascendía las divisiones ideológicas” (Flitter 65). Sobre los débitos a Quintana de Durán véase Cañete (xl-xli) y A. Derozier (1978: 272).
5. Se trata de una focalización conscientemente desviada de la realidad histórica, una toma de partido heurística que Méndez Pidal fue reelaborando como soporte antitético para su invención de la ruptura romántica (1927: 376-77; 1945: 427; 1953: 2, 250-51).
6. En su todavía insustituible análisis sobre los romances de Meléndez, Pedro Salinas contemplaba hasta cuatro etapas que concluyen en el ciclo incompleto de *Doña Elvira*, preludio de la leyenda romántica, de forma que “realizó una verdadera restauración del romance, no arqueológica ni erudita, sino poética; esto es, infundiéndole una inspiración personal y una sensibilidad nueva” (1923: XLIX-LI).
7. La carta de Batilo la dio a conocer Serrano y Sanz (310). Los romances fueron publicados desde el autógrafo por P. Salinas (1925: 447-56), destacando su “notable valor

- artístico” y su importancia para entender la evolución del romance en Meléndez. Pueden verse ahora en la edición crítica de Polt y Demerson (1981: 409-22).
8. El romance gongorino sirve también de molde para la solicitud de una reconciliación amorosa (“¿Posible será que ceda / tu injusticia? ¿que a mirarme/ como a tu Medoro vuelvas, / yo mi Angélica te llame?”). Es expresivo de todo un ambiente que pocos años antes, en 1809, el joven Rivas hubiese compuesto su romance “Con once heridas mortales...”, donde reconduce la historia de su convalecencia en el hospital de Baza a una vívida recreación en “la hermosísima Filena” de la Angélica de Góngora (“Registrome las heridas/ y con manos delicadas/ me limpió el polvo y la sangre / que en negro raudal manaban;/ curábame las heridas/ y mayores me las daba”) (1976: 275-76).
 9. En lo que sigue me aparto de los inconcretos atisbos y claros desenfoces que sobre la importancia de la crítica de Quintana acerca del romancero han venido haciéndose desde Cañete (XLIV-XLV) y Menéndez Pelayo (1942: 260) hasta Derozier (1978: 271-72) y Martínez Torrán (693). Este último llega a hablar de “una defensa muy romántica y democrática de nuestro romancero”.
 10. Como ha analizado J. Checa Beltrán (114-25). También, incluyendo el ataque de Estala a cómo la colección Fernández fue rematada por Quintana “para oprobio de nuestra literatura”, Arenas Cruz (170-73).
 11. De labios de Quintana han de proceder las razones en que se asienta el juicio de Humboldt acerca de que la introducción “es buena e incluso tiene apuntes de visión filosófica” (118). Téngase en cuenta que los volúmenes de la colección Fernández se siguieron reimprimiendo hasta 1825 (Arenas Cruz 159).
 12. Mérito limitado por otra parte, según la apreciación de Menéndez Pelayo (1947: 414), que fue repetida hasta la saciedad (véase, por ejemplo, Montoliu 191). Pero es justo reconocer que el autor de la *Historia de las ideas estéticas*, aunque consideraba “ligero” el prólogo de Quintana supo atisbar que “contiene ideas que entonces por primera vez se expresaban y que luego hicieron mucha fortuna” (1947: 415).
 13. La virtualidad de este esquema y sus principios heurísticos constituyentes ha sido puesta de relieve en otro estudio mío (Lara Garrido).
 14. A ello se reducen, en esencia, los “reparos críticos” que al *Cancionero y Romancero* de Quintana hizo Gallardo en 1823 en un análisis que sólo verá la luz en 1859. Además de demostrar con perspicacia hasta el ejemplar del *Romancero general* de 1604 que había manejado para su selección, de una de cuyas anotaciones marginales procede “el que Quintana llama Liaño” y que no es “sino el ilustre poeta aragonés Liñán”, Gallardo prueba la ausencia de justificación en las correcciones hechas a los textos, de forma que el conjunto estaba “arbitraria y torpemente alterado y corrupto” (1928: 92-92, 97-98, 114). En realidad toma como piedra de toque una conocida y prestigiada recopilación para exhibir una serie de conceptos e ideas (“original *quirógrafo*”, “lecciones variantes”, “justificación de las enmiendas”) que “eran totalmente nuevas en la moderna crítica textual” (Sáinz Rodríguez 1989: 210) pero que no afectan a la teoría desenvuelta en el prólogo. A Gallardo le molestaba el “énfasis y magisterio” con que en él se pronunciaba Quintana, pero de las “varias opiniones erróneas y temerarias” que a su juicio contenía sólo específica incidentalmente “la negligencia y desdén

- con que trata los romances antiguos” (92, 95, 101). La crítica de Gallardo, aunque atenuada y matizada, fue luego asumida por Menéndez Pelayo (1947: 415).
15. Se reproduce el fragmento que va desde el inicio del cuartete 24 (“Todo es gala el africano...”) hasta el cierre del 31 (“otro *Angélica* responde”), suprimiendo el cuartete 27 (“El pie calza en lazos de oro...”) al que se declarará en las “Observaciones” de 1830 “copla impertinente y pueril” desaparecida “para no estropear con ella el más bello pasaje de la composición” (3, 415). Esta mutilación permite retrotraer a Quintana muchas de las reproducciones del mismo fragmento de *Angélica y Medoro* que se hacen a lo largo del XIX.
 16. La carta de 28 de mayo de 1828, donde caracteriza a Donoso como “dialéctico y controvertista”, aficionado a “la poesía, la filosofía y las letras” y “amigo de toda confianza” con el que ha departido “algunas temporadas”, fue publicada por Sáinz Rodríguez (1921: 30).
 17. La carta lleva la indicación del 27 de julio y ha sido publicada por L. Romero Tobar (1975: 419). La fecha mal Derozier (1978), pues por lo que indico ha de corresponder a 1828.
 18. El romance se publica incompleto porque Durán suprime los dos versos finales del cuartete que también había amputado Quintana y fiel a la plantilla de éste lo hace terminar en el verso “otro *Angélica* responde”, suprimiendo las “estrofas” que restan del poema “por evitar prolijidad y porque acaso debilitarían las que preceden” (1994: 109, 111).
 19. La cita recompone tres secuencias de dos párrafos contiguos de la “Introducción” de 1807 (LVI-LVII). Lo considera “el juicio, acaso demasiado severo, que formaba de nuestro romance no un preceptista, no un autor de centones, sino un verdadero poeta lleno de sensibilidad y entusiasmo, pero quizá contenido y aprisionado con las embarazosas ligaduras de la opinión facticia formada por los críticos” (112). Durán estaba recordando también la subsiguiente enumeración de “los defectos de estas composiciones” hecha por Quintana (LXVIII).
 20. El *Discurso* fue ya considerado por Menéndez Pelayo como una resuelta afirmación de “los principios de la nueva escuela” romántica (1942: 268). Llorens aseguraba que “el cuadro literario que presenta, sin el menor criterio romántico, no puede ser más incongruente ni confuso”. Sin embargo, Flitter ha vuelto a subrayar el interés de sus conexiones entre la literatura española y “las circunstancias y las necesidades históricas” (71-72), aunque poniéndolas exclusivamente a cuenta de la influencia de Durán.
 21. Antes Donoso ha insistido, como hacía Quintana, en lamentar que los grandes poetas del XVI (Garcilaso, fray Luis de León y Herrera) se encaminaban “sólo en alas de la imitación al templo de la gloria”.
 22. Aunque es posterior a la carta precedente, pues lleva la indicación de 10 de agosto y corresponde por sus alusiones al mismo año, Romero Tobar la publica anteponiéndola a aquella por conservar el orden del volumen facticio en que se compilaron (1975: 418-19). También, al igual que aquella, está mal fechada por Derozier (1978: 64).
 23. “Yo a lo menos –continúa– no he visto nunca leer en público este bello romance sin que al llegar a los ecos que llevan de valle en valle el nombre de *Angélica* no prorrumpían todos los oyentes en una exclamación de placer, no dejando en su ánimo otro sentimiento que el de gozar y admirar” (3, 415). Sobre la declamación “poderosa,

pero también demasiado ampulosa” de Quintana, hizo observaciones precisas Humboldt, indicando que “no es la alemana del entendimiento; está más próxima a la francesa y sigue más bien los cortes de los versos” (118, 147). El afecto de énfasis y rotundidad era especialmente apropiado para el clímax de la escena amatoria y para el remarcado del juego erótico. Por otra parte, la “claridad de plan”, lo “bien graduado” del interés y las “felices descripciones” del famoso romance de Quintana *La fuente de la mora encantada* servían a Cañete para parangonarlo con el de *Angélica y Medoro* (XLVII-XLVIII). Pero ni la insinuación de una incidencia del romance gongorino ni la fechación aproximada entre 1826 y 1829 (según el orden cronológico de las *Obras inéditas*) son aceptados por Derozier que explora el recuerdo de Cienfuegos y apunta una fecha de composición “muy anterior a la guerra de la Independencia” (1969: 351; 1978: 314-15).

24. Un exacto apunte realiza Romero Tobar (1994: 202).
25. Blanco White había reimpresso el prólogo de 1796 a los *Cancioneros y Romanceros* antiguos en el primer número, aparecido en 1824, de la revista *Varietades o El mensajero de Londres*. Sólo J. J. de la Mora mostró en uno de sus artículos sobre la historia de la poesía española publicados en ese mismo año en la *European Review* su desacuerdo con Quintana, al ver en los romances un exclusivo fruto de la *naturpoesie* “que nada tiene en común con las producciones del talento”, pues en ellos “el poeta se ha visto impulsado a expresarse en versos armoniosos como el ruiseñor se ve forzado a cantar con instinto irresistible” (Llorens 1968: 365-67; 1979: 60).
26. El juicio sobre Góngora y la distinta elección de un romance suyo representativo se explican desde la calculada distancia que Marchena adopta respecto a las *Poesías selectas castellanas* (411-12).
27. La colección de Quintana “il est fait avec discernement” y es la única citada además del *Romancero general* de 1604. Por otra parte la traducción que Maury hace de la cita de Quintana introduce el concepto de “poesie populaire” en lugar del original “poesía del vulgo”.
28. El largo excursus final sobre la poesía que realmente se canta en España como cualquier viajero podrá experimentar arranca con una renuencia respecto a un enunciado de Quintana: “Quant à notre véritable poésie lyrique, dans le sens propre du mot, lorsque l’on a dit que ce fut le romance ordinaire, on avait en vue des temps assez éloignés du notre” (45-51).
29. Hasta el punto de que al reseñar el *Romancero de romances moriscos* (1828) de Durán, indicaba que “los más sobresalientes de su clase son ya bastante conocidos, por haberse insertado en la colección de Fernández y en la del Sr. Quintana, que ya va escaseando de modo que se desea su reimpresión” (Lista 2007: 94).
30. En el mismo sentido, véase lo que afirma en la carta a Durán y el artículo de la *Estafeta*, en Juretschke (318-19).
31. Entre los “giros hermosísimos” del lenguaje poético incluirá uno del *Angélica y Medoro* (17).
32. Para el artículo de Mármol y la intensa labor difusora de romances del Siglo de Oro en *El Correo* véase la precisa nota de Rey (176).
33. En el prólogo a una *Colección de poesías* para uso de las escuelas, que extracta y comenta J. Rey (177).

34. Hasta Píndaro “ha tenido imitadores que se le han acercado muy mucho en sus odas, y no los ha tenido Góngora en sus buenos romances” (Mármol 417, 418, 420, 421).
35. Resalta en particular cómo se inserta la historia del cultivo del romance en lo que supuso la revolución italianista, tras la cita y glosa de Quintana (2008: 418-19). Para la reseña de Lista al *Romancero* de Mármol véase Rey (179-81).
36. En ese mismo año Alcalá Galiano elogiaba el “breve ensayo histórico sobre la poesía española” de Quintana, notando que “lo que dice sobre los romances es tan justo como bellamente escrito, aunque quizá demasiado favorable para este género de composiciones” (1969: 49). Es el inicio de un camino que llevará diez años más tarde a revisar y anotar la traducción española de Depping rectificando “muchas veces al crítico alemán” (Menéndez Pidal 1953: 2, 255).

OBRAS CITADAS

- Alcalá Galiano, Antonio. *Literatura española del siglo XIX: de Moratín a Rivas*. Trad. V. Llorens. Madrid: Alianza, 1969.
- Arenas Cruz, María Elena. *Pedro Estala, vida y obra: una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC, 2003.
- Azorín. *Obras completas*. Vol. 7. Madrid: Aguilar, 1948.
- Cañete, Manuel. “Las obras inéditas de D. Manuel José Quintana”. *Obras inéditas del Excmo. Señor D. Manuel José Quintana*. Madrid: Medina y Navarro, 1872. xxxvii-lxxiii.
- Checa Beltrán, José. “El libro: la *Colección de poetas castellanos (1786-1798)*”. *Espacios de la comunicación literaria*. Ed. J. Álvarez Barrientos. Madrid: CSIC, 2002. 107-28.
- Chicote, Gloria B. “El Romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio”. *Historia, reescritura y pervivencia*. Ed. R. Beltrán. Valencia: Universidad, 2000. 17-24.
- Derozier, Albert. *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*. Madrid: Turner, 1978.
- , ed. Manuel José Quintana. *Poesías completas*. Madrid: Castalia, 1969.
- Donoso Cortés, Juan. *Obras completas*. Vol. 1. Ed. C. Valverde. Madrid: La Editorial Católica, 1970.
- Duque de Rivas. *Romances*. Ed. C. Rivas Cherif. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- . *El moro expósito*. Ed. A. Crespo. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- Durán, Agustín. *Discurso (sobre el influjo de la crítica en la decadencia del Teatro español)*. Ed. D. L. Shaw. Málaga: Ágora, 1994.
- Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Cambridge: University Press, 1995.
- Gallardo, Bartolomé José. “Reparos críticos al Romancero y Cancionero publicado por D. Manuel Josef Quintana en la *Colección de Poesías castellanas* de D.

- Ramón Fernández". *Obras escogidas*. Vol. 2. Ed. P. Sáinz Rodríguez. Madrid: CIAP, 1928.
- Gies, David T. *Agustín Durán: A Biography and Literary Appreciation*. Londres: Tamesis, 1975.
- Glendinning, Nigel. "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII". *Revista de Filología española* 44 (1961): 323-49.
- Humboldt, Wilhem von. *Diario de viaje a España. (1799-1800)*. Ed. y trad. M. A. Vega. Madrid: Cátedra, 1996.
- Juretschke, H. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: csic, 1951.
- Krauss, Werner. "Sobre el destino español de la palabra francesa *civilización* en el siglo XVIII". *Bulletin Hispanique* 69 (1967): 436-40.
- Lara Garrido, José. "Nación poética y nación política: la construcción cambiante de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)". *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Ed. L. Romero Tobar. Zaragoza: Pressas Universitarias, en prensa.
- Lista, Alberto. *Ensayos*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- . *Ensayos literarios y críticos*. Vol. 1. Sevilla: Calvo-Rubio, 1844.
- Llorens, Vicente. *Liberales y románticos*, Madrid: Castalia, 1968.
- . *El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1979.
- Marchena, José. *Obras literarias*. Vol. 2. Sevilla: E. Rasco, 1896.
- Mármol, Manuel María del. "[Teoría sobre el romance]". *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*. Ed. R. Reyes Cano. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008. 417-21.
- Martínez Torrón, Diego. "Quintana, Manuel José (1772-1857)". *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario bibliográfico*. Ed. F. Baasner-F. Acero. Madrid: csic, 2007. 692-99.
- Maury, Juan María. *Espagne poétique, choix de Poésies castellanes depuis Charles Quint jusqu' a nos jours*. Vol. 2. París: Imprimerie de Fain, 1827.
- Meléndez Valdés, Juan. *Poésias [...] reimpresas de la edición de Madrid de 1820 por Don Vicente Salvá*. Vol. 1. París, Librería Hispanoamericana, 1832.
- . *Obras en verso*. Vol. 1. Ed. J. H. R. Polt y J. Demerson. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "La historia externa e interna de España en la primera mitad del siglo XIX". *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. 7. Madrid: csic, 1942. 233-85.
- . *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. 6. Madrid: csic, 1944.
- . *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 3. Madrid: csic, 1947.
- Menéndez Pidal, Ramón. "El Romancero español". 1910. *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. 11-84.
- . "Romances y baladas". 1927. *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. 357-401.

- . “Cómo vivió y cómo vive el romancero”. 1945. *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. 403-45.
- . *Romancero hispánico: teoría e historia*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1953.
- Montoliu, Manuel de. *Literatura castellana*. Vol. 2. Barcelona: Cervantes, 1957.
- Molho, Mauricio. “Poética del romancero nuevo”. *Le “Romancero” Ibérique: Genèse, architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 13-31.
- Quintana, Manuel José. “Prólogo”. *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos*. Madrid: Imprenta Real, 1976. I-xxv.
- . *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. 3 vols. Madrid: Gómez Fuertenebro, 1807.
- . *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. 4 vols. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos, 1830.
- Rey, Juan. *La pasión de un ilustrado (Manuel María del Mármol)*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 1990.
- Romero Tobar, Leonardo. “Textos inéditos de Agustín Durán, Böhl, Quintana y Martínez de la Rosa”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 78 (1975): 403-28.
- . *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- Sainz Rodríguez, Pedro. “Documentos para la historia de la crítica literaria en España: un epistolario erudito del siglo XIX”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 3 (1921): 27-43, 87-101, 155-65, 251-62.
- . *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid: Taurus, 1989.
- Salinas, Pedro, “La poesía de Meléndez Valdés”. J. Meléndez Valdés. *Poesías*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. xxix-liv.
- . “Los primeros romances de Meléndez Valdés”. *Homenaje a Menéndez Pidal*. Vol. 2. Madrid: Hernando, 1925. 447-56.
- Serrano y Sanz, Manuel. “J. Meléndez Valdés: poesías y cartas inéditas”. *Revue Hispanique* 4 (1897): 266-313.