

JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA | ÁLVARO PINA ARRABAL  
(EDS.)

# El concepto de cultura en el mundo hispánico (1774-1845)

Manifestaciones artísticas e históricas



*Tuego de Gallos en Acapulco.*



EL CONCEPTO DE LA CULTURA  
EN EL MUNDO HISPÁNICO  
(1774-1845)



EL CONCEPTO DE LA CULTURA  
EN EL MUNDO HISPÁNICO  
(1774-1845)

*Manifestaciones artísticas e históricas*



JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA

ÁLVARO PINA ARRABAL

(eds.)

EDICIONES TREA

Este libro ha recibido una ayuda a la difusión de resultados de investigación del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz.

Proyecto «Re-importing the novel: free and unacknowledged translations of foreign fiction in Spain (1769-1845) (1228924N)», financiado por el FWO.

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA  
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: marzo de 2026

© del texto: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.  
C/ Gran Capitán, 52  
33213 Gijón (Asturias)  
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712  
trea@trea.es / www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán

Depósito legal: AS 00091-2026  
ISBN: 979-13-88179-07-5

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

## Índice

Prefacio . . . . .	9
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA ( <i>Universiteit Gent</i> )	
ÁLVARO PINA ARRABAL ( <i>Universidad de La Laguna</i> )	
Literatura romántica y Nueva mitología . . . . .	13
LUIS BAUTISTA BONED ( <i>Universitat de València</i> )	
Estudios etnográficos en la Expedición Malaspina a través de fuentes escritas e ilustradas . . . . .	27
SHEILA ARROYO RODRÍGUEZ-PERAL ( <i>Universidad de Castilla-La Mancha</i> )	
Causas célebres e imágenes nacionales: el crimen del comerciante Francisco del Castillo visto por los autores extranjeros . . . . .	39
REBECA MARTÍN ( <i>Universitat Autònoma de Barcelona</i> )	
¿Es la narrativa histórica española derivativa de Walter Scott? Sobre cultura y costumbrismo en la novela del movimiento romántico . . . . .	53
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA ( <i>Universiteit Gent</i> )	
Trazas de la cultura en la obra de Joaquín del Castillo y Mayone . . . . .	67
ÁLVARO PINA ARRABAL ( <i>Universidad de La Laguna</i> )	
Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena . . . . .	81
JUAN JESÚS PAYÁN ( <i>Lehman College, City University of New York</i> )	

José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del <i>Don Juan</i> (1844) . . . . .	101
ALBERTO CUSTODIO ROMERO VALLEJO ( <i>Universidad de Oviedo</i> )	
La cultura como transfiguración de la historia fragmentada 1830-1850: Desde el autorreconocimiento histórico hasta más allá el estado-nación . . . . .	117
ANDREW GINGER	

# José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del *Don Juan* (1844)<sup>1</sup>

ALBERTO CUSTODIO ROMERO VALLEJO  
*Universidad de Oviedo*

El 4 de mayo de 1835, José Joaquín de Mora escribía desde la Paz a su amigo don Pedro Antonio de la Torre, plenipotenciario del Perú en Bolivia:

Estoy tan harto de lo que se llama *principios*; he visto cometer tantos crímenes con los principios en la boca; la secta liberal me ha escandalizado de tal modo, y odio tanto la hipocresía, que no puedo todavía resolverme a execrar las líneas rectas, ni las resoluciones firmes (Amunátegui, 1888: 307).

Ciertamente, el escritor gaditano se hallaba, en palabras de su biógrafo Miguel Luis Amunátegui, «enfermo del alma» (1888: 307), padeciendo de la terrible dolencia del desengaño producido por las vicisitudes de su vida agitada y aventurera. «Había perdido esa fe en las doctrinas santas, que inspira bríos en medio de las mayores adversidades» (Amunátegui, 1888: 307).

Mora se encontraba por entonces en Bolivia, donde había llegado en 1834 huyendo del Perú —y previamente de Chile—, tras haber sido acusado de ser cómplice de la primera revuelta militar a favor del presidente Agustín Gamarra y posicionándose en contra del nuevo gobernador. Es fundamental reconocer que el autor gaditano procuraba ganarse la vida como literato y que, además, había tomado la costumbre de intervenir de una forma muy viva en las contiendas políticas que surgían en las nuevas repúblicas hispanoamericanas, así que era bastante normal que acabase escaldado. Como afirma Domingo Amunátegui Solar en su volumen *Mora en Bolivia*, «la permanencia de Mora en Lima llegó a ser para él no solo desagradable sino peligrosa» (1897: 37). La bienvenida del gaditano en La Paz, donde desembarcó bajo la protección del mariscal Andrés de Santa Cruz, vino acompañada de su nombramiento como catedrático de literatura en la Universidad Mayor de San Andrés, lo que le proporcionó los recursos necesarios para abrir un establecimiento de segunda

<sup>1</sup> Esta investigación se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda «INICIA-INV: Iniciación a la investigación» del Plan Propio de la Universidad de Cádiz para el curso 2022-2023.



enseñanza bajo el nombre de «Colegio Normal». Pero 1835 no estaba siendo un año fácil para Bolivia, pues en julio estalla la guerra contra Perú y Mora y Santa Cruz se posicionan a favor de la Confederación Perú-Boliviana.<sup>2</sup> Este marco histórico nos permite comprender por qué unos años más tarde continuaría quejándose de la misma situación, esta vez en una carta del 12 de enero de 1837 dirigida al mariscal:

No me venga usted a decir *cura te ipsum*, porque yo estoy tan metido en la política *ut sie*, como usted mismo [...] Para mí, la palabra principios no es más que una de esas infinitas artimañas que han inventado los hombres para burlarse unos de otros, y gastar en tonteras el poco tiempo que la providencia nos concede en vida (Amunátegui, 1888: 308).

Y, a continuación, el gaditano introduce un poema que comienza con el interrogante «¿Qué se llama Principio?», sin muchas más referencias sobre si habría de formar parte de una obra que pudiera estar preparando, aunque lo hemos podido identificar como un fragmento de la última parte conocida de su *Don Juan* de 1844: el canto VI.

*Don Juan: poema*<sup>3</sup> es, sin ninguna duda, la obra más compleja de toda la trayectoria literaria de José Joaquín de Mora y quizá la más transnacional. Está dividida en seis cantos, que comenzaron a ver la luz por entregas en Madrid a partir del 1 de enero de 1844 de forma anónima. Permanece incompleto, aunque hay quien opina que esta versión madrileña «puede ser ya la obra definitivamente terminada dentro del plan de Mora» (Núñez, 1961: 174), algo que rebaten Salvador García Castañeda (2002) y Sara Medina Calzada (2022). Se publicó también en prensa en Lima (1840 y 1845) y Santiago de Chile (1845), aunque parcialmente, siendo reutilizada una buena parte del grueso crítico de la obra para los «Fragmentos de un poema», que el gaditano incluye al final de la segunda recopilación de sus *Poesías* preparada y publicada en 1853.

Los cantos, estructurados en octavas reales, combinan comentarios digresivos sobre la política y sociedad del momento con la historia del protagonista legendario, Don Juan, para la que Mora siguió tanto la tradición donjuanesca que se extendió por Europa desde principios del siglo XVII, como el trasunto de la obra homónima de Lord Byron.<sup>4</sup> El poeta inglés recibe además la censura del gaditano (Medina Calzada, 2013, 2014 y 2018) por no haber sabido caricaturizar bien al «bri-

<sup>2</sup> Cabe destacar que la relación entre ambos países no es que hubiera sido del todo favorable en los años previos a la década de los treinta. Tales naciones habían comenzado a existir de forma autónoma tras romper las cadenas peninsulares —Perú en 1821 (consolidada su independencia en 1824) y Bolivia en 1825— y sacudir la influencia dominante de Bolívar en los primeros años de organización republicana.

<sup>3</sup> Título con el que fue publicado como obra independiente por primera vez en 1844.

<sup>4</sup> De la que se conservan dieciséis cantos completos y uno que dejó sin terminar a causa de su muerte y cuya traducción al español se estaba difundiendo por las mismas fechas que la versión de Mora.

bón andaluz»: «Tú cantaste a Don Juan, mas no supiste / vestirlo a la andaluza» (I, 16). Como aclara Estuardo Núñez, «el poema de Mora pretende ser una rectificación y una crítica al propio Byron» (1961: 174), y es entonces cuando el ingenio de nuestro autor toma partido en la narración al dejar claro que el poeta inglés ha fracasado en la caracterización del héroe y, por tanto, no ha sido capaz de continuar la tradición de esta figura arquetípica de la literatura española. José de Mesa y Teresa Gisbert añaden, además, que el poema «es una crítica al de Byron basándose sobre todo en la desnaturalización del héroe» (1965: 61). El de Mora es un protagonista de astucia oportunista, a caballo entre la tradición y el género picaresco, que pasa de ser «un señorito sevillano de capa y espada» (García Castañeda, 2002: 135), que

Con las devotas reza y se arrodilla  
y el pecho con el puño se golpea;  
mil desatinos cuenta a la sencilla,  
de la dicha del campo y de la aldea.  
A la orgullosa su soberbia humilla;  
con la vana se jacta y lisonjea.  
Y cuando es romanesca la persona,  
«seremos, dice, Otelo y Desdémona».

(I, 41)<sup>5</sup>

A un antihéroe que se comporta también como un cobarde y un perezoso:

Diez hombres y no más de veinticinco,  
salvan el leve don de la existencia.  
Diez hombres que aún batallan con ahínco  
y al mal oponen fuerte resistencia.  
En medio tanto salto y tanto brinco,  
Don Juan con más denuedo que prudencia,  
para tan ardua lid viéndose inerme,  
bien colocado en un rincón se duerme.

(II, 34)

Parece ser que Mora empezó a escribir su *Don Juan* con juvenil arranque y en poco tiempo hasta que «se cansó o no supo cómo continuar su narración» (García Castañeda, 2002: 135). No sabemos con exactitud dónde comenzó a redactarlo, o al menos a configurar su idea de que fuera «una revista de nuestras miserias y flaquezas», como consideraba su poema en una carta fechada en enero de 1837,

<sup>5</sup> Las sucesivas citas del poema han sido extraídas de la misma impresión de 1844, en la copia que coteja la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander. Se indica el número de canto, seguido de la estrofa.

desde Lima, dirigida a Ventura Blanco Encalada (Amunátegui, 1888: 314). Todo parece apuntar, entonces, que «en las soledades andinas recapitula la historia de su tiempo»<sup>6</sup> (Llorens, 1979: 65) y que, al menos, se dispuso a escribir el canto I de la obra antes de su marcha de Chile en febrero 1831, según lo que Amunátegui refleja en su biografía: «Aparece de la carta de que he sacado los trozos copiados, que Mora había concluido en Chile el primer canto de su poema titulado *Don Juan* (8 de octubre de 1831), el cual no es una traducción, sino solo una imitación lejana de la obra de Byron. En Lima terminó hasta el tercero» (1888: 268). Al no reproducir Amunátegui la misiva al completo, y no contar con ninguna referencia en el texto del poema que nos indique lo contrario, el *Don Juan* debió comenzar entonces a escribirse en la frontera entre los años veinte y treinta del siglo XIX, quedando terminada la primera versión del canto I antes de su publicación en *El Comercio* de Lima, en noviembre de 1840, sin el permiso explícito del escritor. Lo aclaran así los editores del periódico en una nota al interrumpir la impresión de la obra en el número 341, donde revelan la identidad del autor de dichos versos:

Hemos recibido el día de ayer de una persona interesada justas observaciones para suspender la publicación del poema de *Don Juan*, que empezamos a insertar en el folletín de nuestro número anterior. Creímos honrar nuestro diario con una producción inédita del distinguido literato don José Joaquín de Mora; juzgábamos también que el publicar en hojas volantes, como son las de un diario, producciones del mérito de estas que están cerca de la prensa, sirve su muestra más que de perjuicio, de estímulo para que todos deseen procurarse la colección completa; pero sea de esto lo que fuere, luego que se nos manifiesta repugnancia suspendemos «aunque con sentimiento» la continuación de los otros cantos que tenemos, y solo hemos concluido este primero por que no quedase cortado (*El Comercio*, núm. 441, 1840: 3).

Todos estos datos nos permiten comprender por qué se trata este poema de su obra más transnacional, por haber sido compuesto durante sus años de emigración por Hispanoamérica y haber visto la luz, aunque no de forma completa, en Perú, España y Chile.

Hasta el año 2002, los pocos autores que han contemplado incluir en la obra de Mora su *Don Juan*, y reconocer por tanto su autoría, solo señalan la existencia de

<sup>6</sup> De hecho, la composición de las *Leyendas españolas* también coincide con la del *Don Juan*, pues se escribieron prácticamente al mismo tiempo. Este último poema no se habría incluido como parte del primero «por razones editoriales, al tratarse de un texto demasiado largo como para ceñirse a la colección, y que además podía tener una cierta entidad en sí misma» (Romero Ferrer, 2018: 22), tesis que rechazamos; de ser así, el mismo Mora no se habría referido a su *Don Juan* como una obra independiente en sus correspondencias. Sí es cierto que el gaditano «ha seguido en sus *Leyendas* bajo este aspecto el sistema de composición que Lord Byron adoptó en su *Don Juan*» (Amunátegui, 1888: 323), pues también incorpora la forma de la división en cantos e incorpora digresiones literarias, políticas y morales. Todo ello nos permite comprender que tanto un texto como el otro fueron escribiéndose a la par, aunque las *Leyendas* quedaron terminadas mucho antes.

cinco cantos, sin tener en cuenta la posibilidad de que el gaditano hubiera dejado más material preparado o incluso impreso. Bien se sabe que está sin terminar y que no ha sido nunca editado por la dificultad de recopilar los testimonios del poema anónimo, repartidos por tres países —que sepamos— en papeles periódicos y la poca atención que hasta los primeros años del siglo presente ha tenido por parte de la crítica literaria. A los cinco cantos que vieron la luz en Madrid en 1844 y que han sido distinguidos, principalmente, por Miguel Luis Amunátegui (1888: 169) y Marcelino Menéndez Pelayo (1913: 268), más otros estudios que reproducen la misma información, se sumaría la existencia de un sexto.

Fue Salvador García Castañeda quien en su trabajo titulado «José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo» (2002) reveló una interpretación de varias octavas que pertenecerían al canto VI de la obra, sin reparar en que estaba completando las hipótesis que la crítica había mantenido hasta aquel momento sobre el número de cantos del poema. Con todo, el estudio de García Castañeda no ofrece ninguna referencia sobre la copia en la que aparece tal parte, como debaten María Eugenia Perojo Arronte (2011: 9) y Medina Calzada (2022: 136). Así, en esta última monografía, la autora aclara que el canto VI «is not mentioned by any other autor either» (2022: 136) y que García Castañeda no indica si fue incluido en la versión de 1844 o publicado en algún otro momento. Al mismo tiempo, la investigadora logra distinguir siete estrofas, de las que cita el otro autor (García Castañeda, 2002), en la sección III de los «Fragmentos de un poema» de las *Poesías* de 1853 (2022: 136).

De las copias existentes del poema, el canto VI tan solo se incluye en la que atesora la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP, sig. 4802), en Santander. Parece ser que se imprimió en el mismo Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular de Madrid que los otros ejemplares,<sup>7</sup> el 1 de enero de 1844, y sin duda tiene que ser el volumen al que García Castañeda tuvo acceso. La copia se abre con la misma portada que las demás, iguales signaturas y mismo número de octavas para los cantos I al V, por lo que no cabe duda de que forma parte del mismo plan de dar a luz al poema por entregas en 1844.<sup>8</sup>

El canto está conformado por dos cuadernillos (números 11 y 12), que respetan el mismo patrón editorial que el resto: las octavas 1 a la 63 en el primero y desde la 64 hasta el final, que es la 121, en el segundo. Desconocemos los motivos por los que solo esta copia contiene el canto VI, aunque todo parece apuntar a que la pu-

<sup>7</sup> A la copia de la Biblioteca de Menéndez Pelayo se sumarían, que tengamos constancia, las que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y la Biblioteca Pública Arús de Barcelona, haciendo un total de cinco.

<sup>8</sup> Descartamos la posibilidad de que el canto VI se imprimiese más tarde de 1844.

blicación del poema debió interrumpirse en algún momento y, por ende, no todos los suscriptores habrían adquirido tales octavas.

El canto VI hace las veces de digresión en la que Mora comienza relatando varios episodios de la historia nacional de España, como indica en la primera estrofa:

Ya de la historia humana los archivos  
se van a abrir, y ya mi musa entona  
cantos solemnes. Ya a vuelos altivos  
con ímpetu arrojado se abandona.  
La región de los hechos positivos  
de la espada, del cetro y la corona,  
que en la suerte del mundo puede tanto,  
van a ser los objetos de mi canto.

(VI, 1)

Un relato que despidе «un cierto olor de ranciedad» (VI, 3), llena de «viles acciones de maldad» (VI, 4). Parece como si quisiera contar la historia real su tierra, flanqueando a los cronistas que falsificaban la verdad, a los que pregunta «¿Por qué mojas en miel tu fácil pluma / cuando te pones a escribir de España?» (VI, 6) o «¿No hubo en España reinas corrompidas? / ¿No hubo reyes insignes majaderos?» (VI, 5), por qué «no llamas las cosas por su nombre» (VI, 5), y ataca directamente a la España «que mata a su hermano y oye misa» (VI, 10), pero «sin temor de que el pueblo vil me llame / masón, hereje, apóstata y ateo» (VI, 12).

Consideramos, además, que este es el canto en el que el poeta se muestra más explícito en su crítica hacia la patria. Extrapola la caracterización del personaje, el «bribón andaluz» «que ahora no figura» y que estará «colocado de pronto en grande altura» (VI, 50), y relaciona ahora estos valores que encarna con España, que engloba aquello que parecía ser exclusivamente representativo de la caricatura de Andalucía. Así, en la estrofa 38 dice que los acontecimientos históricos desde los reyes Godos, Austrias y Borbones provocaron que

De entonces en España se introdujo  
esa tendencia al ocio y a la holganza;  
esa amalgama de miseria y lujo,  
de orgullo y de bajeza; esa alianza  
de ignorancia y soberbia, y ese flujo  
de lucir, reputando como chanza  
del hogar la ventura placentera,  
con tal que hubiese título o venera.

(VI, 38)



Del mismo modo, se refiere a Andalucía tratando de justificar el atraso y la dependencia con respecto a otras zonas de España, cuando versa:

El Norte dijo al Sur: voy a domarte,  
ya que en ti la razón nunca hizo mella;  
ya que quieren mis émulos negarte  
de la filosofía la centella.

(VI, 42)

Y prosigue:

Porque crías naranjas y limones,  
porque en ti duerme el hombre a campo raso.  
¿Lícito habrá de ser que te abandones  
a vida muelle y regalona? ¿Acaso  
basta tener suaves impresiones,  
basta gozar para salir del paso?  
¿Esperas, mentecato, que el buen clima,  
de la común obligación te exima?

(VI, 44)

Se pone en entredicho la caracterización paródica de lo andaluz que el escritor había ido desarrollando en los cantos anteriores, y se muestra ahora ambivalente. Ni se burla ni vanagloria, sino que describe críticamente a la nación y sus gentes y se siente responsable de tal imagen: «como español deploro amargamente / que mi patria infeliz en fango se hunda. / Debo como español buscar la fuente / de donde nace el fango que la inunda» (VI, 26). A nuestro juicio, cada estrofa de este canto VI encierra en sí una historia particular llena de referencias y metáforas, y en las que ensaya un agudizado prosaísmo en la lengua poética, o como él mismo declara:

Tal pienso yo reunir en mi volumen,  
como uní al sevillano con la griega,  
cuanto a las mientes se le venga al numen,  
sin reparar si pega o si no pega.  
Poema no será, será resumen,  
llámese cualquier cosa. Mas si llega  
glorioso a siglos largos lo que he escrito,  
nadie dirá sino que di en el hito.

(VI, 57)

En toda esa amalgama de tópicos y comentarios, que Mora introduce en distintas ocasiones con una pregunta —algo que podría incluso recordar a un catecismo—, se aborda el tema de unos «principios» políticos, sobre los que ya había hablado a Santa Cruz en aquella carta del 12 de enero de 1837 que mencionábamos al comienzo de este trabajo y en la que introduce los siguientes versos, reproducidos por Amunátegui:

¿Qué se llama *Principio*? Un monumento  
duro, inflexible, perdurable, frío.  
A su vista, enmudece el sentimiento  
o, si acaso se exalta, es desvarío.  
Su fuerza oprime al pobre entendimiento.  
De vigor priva al alma, y de albedrío.  
—Quien no me adopta, mi venganza tema;  
o adoptarme, o morir—tal es su lema.

Los espíritus débiles se capta  
con su exageración y sus excesos  
porque nada distingue, ni se adapta  
a variedad de hombres ni sucesos.  
Según él, nuestra especie siempre apta,  
siempre dócil, por más que los progresos  
la cambien, no ha de hacerle resistencia.  
Y si la cosa sale mal, ¡paciencia!

Un *Principio* no se anda en ceremonias,  
a donde pone el punto marcha fijo.  
—Perezcan treinta veces las colonias  
si el *Principio* se salva—como dijo  
Mirabeau. No habrá más que Babilonias  
con este documento, que es el hijo  
natural de un orgullo pedantesco.  
Gobierno que lo siga, ya está fresco.

Corred el mundo; ved pingües haciendas  
que ya son solo arena calcinada  
de sanguinaria lid trazas horrendas,  
la tierra a seco espino abandonada;  
doquier señal de bárbaras contiendas.  
Y aquí y allí, ceniza, polvo, nada,  
donde antes hubo excelsos municipios.

¿Quién hizo estos primores?

—Los *Principios*.

(Amunátegui, 1888: 309)

La noticia de estas estrofas nos permite datar la fecha de composición del canto VI, que Mora no escribió mucho más tarde que el resto y que, definitivamente, tuvo que entrar en sus planes de publicación en 1844, puesto que ya tenía parte del material preparado desde hacía tiempo —o al menos en 1837—. «Los *Principios*» ocuparán las posiciones número 89, 90, 91 y 97, del canto VI en la edición de Madrid de 1844, aunque con varias modificaciones textuales no muy significativas: el primer verso pasa a reescribirse como «Pero, ¿qué es un principio? Un monumento / seco, inflexible, perdurable, frío» (VI, 89) o, en esta misma estrofa, se cambia «mi venganza tema» por «su ruina tema» (VI, 89); en la segunda, «por más que los progresos» que pasa a «por más que los sucesos» (VI, 90); o en el último verso de todos, en el que se cambia «primores» por «destrozos» (VI, 97).

No obstante, los versos de los «principios» pudieron haber sido compuestos en aquel momento, 1837, o bien unos años antes, pues en la carta de 1835 que también citábamos ya clamaba que estaba «tan harto de lo que se llama principios» (Amunátegui, 1888: 307). Para Fernando Durán López, esta fecha de los años treinta del XIX coincide con el momento en el que Mora opta «por un itinerario poético bien distinto [...] al de mucha de la poesía más convencionalmente neoclásica que él mismo había escrito durante las dos décadas precedentes» (2016: 535). Nuestro autor se encontraba experimentando con una forma de poesía más prosaica, conversacional y cotidiana, que le permitía examinar la realidad de una manera filosófica y satírica, estilo que reproduce cuando decide escribir estas cuatro estrofas —nos aventuraríamos a decir que también todo el canto VI— en las que deja constancia de su malestar ante las complicaciones políticas de la Confederación Perú-Boliviana, como prosigue en la misma correspondencia de 1837 a Santa Cruz: «Con estos *Principios*, parecerá a usted muy extraño verme metido en el laberinto de la jarana actual; pero ¿cómo ha de ser, mi amigo? Una cosa es Principio y otra cosa es simpatía y antipatía» (Amunátegui, 1888: 309). Así lo refleja Mora en forma de verso:

Decir que en estos casos el talento  
no se engrandece y brilla, fuera engaño.  
En tal caso ha subido a ser portento,  
luciendo al mundo con fulgor extraño.  
No siempre, sin embargo, porque (siento

tener que confesar un desengaño)  
 yo he visto en estos casos sin ser viejo,  
 andar la cosa atrás como el cangrejo.

(VI, 80)

De vuelta a las estrofas de la correspondencia del 12 de enero de 1837, el poeta no comenta a su amigo que los continuaría desarrollando ni que formarían parte de su *Don Juan*, de ahí que confirmemos que en la obra convergen muchos materiales que fue preparando a lo largo de su devenir por América. García Castañeda explica que esos «principios» son el reflejo del Mora más escéptico (2002: 139), que había buscado en el cultivo de las letras un alivio contra los fastidios del desencanto político y había perdido, en 1837, la fe en la verdad y en la justicia. Como dice Amunátegui, su «único criterio en política era el impulso ciego y apasionado de su egoísmo y de sus afecciones personales» (1888: 310), un sentimiento que plasma en el que reconocemos como el primer testimonio epistolar del canto VI.

Toda esta parte del último canto conocido del poema parece, a nuestro juicio, una especie de tratado moral y, sobre todo, jurídico —hay que recordar que Mora era de profesión y formación abogado—. De hecho, ya dice que «Un principio no se anda en ceremonias / adonde pone el punto marcha fijo» y que «Gobierno que lo siga, ya está fresco» (VI, 91). Luego prosigue de forma exaltada, «¡Enamorarse de un principio! ¿Cabe / mayor delirio en el testuz un necio?» (VI, 92) y «Dadme un principio: yo os diré en qué para» (VI, 93), hasta que decide atacar en concreto dos: el principio de la responsabilidad de los gobernantes, o «ministros bribones» (VI, 93) que hacen cumplir una Constitución hija «natural de un orgullo pedantesco» (VI, 91), y el de la libertad de prensa. Ni que decir tiene, viendo el tono y el estilo del poeta, que lo que en realidad está haciendo es mofarse del marco legislativo del liberalismo. Enuncia así, en la estrofa 94, que «Si la imprenta está libre, no hay temores. / Pues ved cómo la pobre se revienta / en expresar del pueblo los clamores», hasta llegar a lo absurdo en la 95, «¿A qué cansarnos? No hay principios fijos. / Y diré si me apuran, no hay derechos», o en la 96, «¿Hay hechos consumados? Pues pachorra / y echad vuestros principios en salmuera». Son, en resumidas cuentas, unos principios que todos profesan acatar, pero que nadie respeta porque no existen en la práctica. Ello explica por qué el gaditano culmina el testimonio epistolar de 1837, incluido en el canto VI, concibiéndolos como los causantes de las desgracias políticas que estaba viviendo por Hispanoamérica y la situación de la metrópoli. Como refleja en otra carta del 4 de mayo de 1835, dirigida a Pedro Antonio de la Torre desde La Paz, se había lanzado a escribir sobre sus

preocupaciones contra los beocios, contra sus regüeldos, contra sus porotos, contra su grasa, contra su mezcolanza de barbarie y de astucia, contra su ingratitude, en fin contra todo lo que es beocio, vea usted ahí la causa del afecto (Amunátegui, 1888: 309).

Y lo hace por divertimento, decantándose ahora, a sus 52 años, por una «dura alternativa»:

El que aspira arrojado a grandes cosas,  
sin tener más camisa que la puesta,  
deseará que en crisis espantosas,  
se agite la canalla descompuesta.  
Vosotros que tenéis hijas y esposas,  
tierra que cultivar y casa puesta,  
decid si os gusta el plan estrafalario,  
de hacer legislador al proletario.

O decidme, al revés, si os acomoda,  
ya que hemos caminado tanto trecho,  
que pongan ciertas gentes a la moda,  
la vuelta atrás y deshacer lo hecho;  
que arbolillo novel sufra la poda,  
cuando aún no rinde fruta de provecho;  
que cuando damos un respiro apenas,  
nos amenacen grillos y cadenas.

Porque tal es la dura alternativa  
de los tiempos de ahora. No se entienden  
las sectas entre sí. Con fuerza activa  
mejora, innovación, unos defienden.  
Otros, «en la quietud el bien estriba»,  
claman y a sueño plácido propenden:  
y a si a distancia igual de dos extremos,  
¿paramos, o marchamos, o qué hacemos?

(VI, 117-119)

Nada más lejos de la realidad, se está refiriendo a la extrema izquierda o extrema derecha (García Castañeda, 2002: 139) como formas de gobierno. Encontramos, ahora, a un Mora maquiavélico, que abandona su entusiasmo hacia las nuevas repúblicas hispanoamericanas y su cooperación con ilustrados y liberales, y que refleja su malestar personal con la política del momento, plasmándolo así en su *Don Juan*. O como lo expresa Amunátegui: «las inspiraciones del despecho son siempre



nocivas» (1888: 311), un sentimiento que el gaditano volverá a poner de manifiesto al reutilizar estas octavas en sus *Poesías* de 1853.

A Camille Pitollot y Enrique Sánchez Reyes debemos la noticia de que los «Fragmentos de un poema» están extraídos, en parte, del poema de 1844 (1949: 301). La relación entre estos «Fragmentos», que pasaron muy inadvertidos en el momento de publicación<sup>9</sup>, y la obra donjuanesca del gaditano se enuncia con más en detalle en un trabajo de Medina Calzada de 2013 y en su monografía que ya citamos de 2022, aunque la investigadora solo pudo relacionar las de los cinco cantos a los que tuvo acceso, sin ahondar tampoco en los criterios de selección de las octavas. Los «Fragmentos» constituyen un proyecto poético diferente al margen del *Don Juan*; contienen 223 estrofas —que van sin numerar—, divididas en ocho secciones, aunque la ordenación contiene un error porque se prescinde de la sección número cinco —por lo que la última figura como «IX» en vez de «VIII»—.

Respecto a los materiales del VI, se reproducen en la sección III las octavas 64-76, 78-99 y 107-120 de la versión de 1844, que son de hecho los pasajes más críticos y reflexivos. No hallamos ningún indicio textual que permita explicar por qué Mora escogió unos versos en vez de otros, si bien elimina todos los pasajes en los que se alude claramente al argumento de la historia de Don Juan y no duda en incluir, con varias modificaciones textuales no muy relevantes, las octavas dedicadas a los «principios». En este sentido, se alteran: el primer verso de la estrofa 64, «Cuando es un hombre oscuro el que se odia» (VI, 64) que pasa a ser «Cuando es un ser oscuro el que se odia» (1853, p. 488); «Y como en Fígaro Basilio ataca» (VI, 65) que se reescribe tal que «Si en aquella ficción Basilio ataca» (1853, p. 489); «que de la sociedad las bases turba, / por medio de una ciega y loca turba» (VI, 66) modificado a «que de la sociedad hunde las bases, / y mueren a sus pies tronos y clases» (1853, p. 489); «Jefe será de ejército o de escuadra, / ministro universal, incluso hacienda» (VI, 83) como «Entenderá de ejército, de escuadra; / entenderá de códigos y hacienda» (1853, p. 494); «Julio» (1853, p. 500) sustituyendo al padre del liberalismo conservador británico «Burke» (VI, 107); «a hacer aplicaciones se aperciben» (VI, 107) transformado en «y a imitarla en su tierra se aperciben» (1853, p. 500); y, finalmente, «librotes» (VI, 112) por «folletos» (1853, p. 501) y «¿Es esto movimiento o terremoto?» (1853, p. 503) en vez de «¿Será esto movimiento o terremoto?» (VI, 116).

Ya hemos comentado que el *Don Juan* de Mora, como el homónimo inglés, no llegó a terminarse. Las circunstancias editoriales, motivadas por la poca acogida que pudo haber tenido entre el público madrileño, la competencia con traducción

<sup>9</sup> En 1853 Eugenio de Ochoa publica una reseña en la que los ignora por completo, quizá porque le parecerían de muy poca calidad poética y quizá muy poco relevantes (*La España*, núm. 1700: s. p.). Por su parte, García Castañeda tampoco los tiene en cuenta en su trabajo sobre las *Poesías* de 1836 y 1853 (2011).

de Byron y la irrelevancia de los temas y el estilo poético empleado, pudieron llevar a la cancelación de la obra en abril de 1844. Así, Mora habría quedado muy decepcionado con la escasa recepción de su poema en España. García Castañeda afirma que el escritor había proyectado su poema en «doscientos y sesenta» cantos, como indica en un momento del quinto (V, 69), sentencia que toma al pie de la letra (2002: 135) y que nos parece más bien una afirmación con tintes irónicos. Del mismo modo que dejó preparado el canto VI —que parece ser que no se llegó del todo a distribuir—, Mora podría haber considerado incluir tantas partes en su obra como pretendió el poeta de «The Girl of Cadiz», lo que explicaría por qué en la portada de 1844 aparece «Tomo 1º». Tal material, y esto es solo una hipótesis, pudo haber sido incluso reutilizado en las siguientes secciones de los «Fragmentos de un poema» (VI, VII, VIII y IX), en los que aparecen unas octavas inéditas hasta entonces que pudieron también contemplarse para el *Don Juan*.

En cualquier caso, el canto VI termina con los siguientes versos:

Siento perder de vista al hombre grande  
que tomé por asunto. Pero ¿cómo  
será dado evitar que se desmande  
fantasía de humano no de plomo?  
Si hay lector que aburrido me demande  
por qué tan lejos de D. Juan lo embromo,  
le respondo, quitándome el sombrero,  
lo que hallará en el canto venidero.

(VI, 121)

Ese «canto venidero» sería entonces el séptimo, del que no se tiene constancia de que se llegara a incluir en las distintas copias de 1844, aunque la misma expresión podría interpretarse como un recurso metafórico para referirse a lo que está por venir, al futuro incierto del héroe. Los cantos que parecen faltar en el *Don Juan* son, por tanto, prácticamente imposibles de rescatar. Primero porque el archivo personal del escritor se encuentra esparcido por todos los países en los que residió y no sabemos si dejó por escrito cómo quiso terminarlo. Y, segundo, porque aunque hubiera preparado tan solo seis cantos ya es, de sobra, un testimonio muy valioso para confirmar que Mora «dio en el hito», con una propuesta poética muy adelantada para su tiempo.

## Referencias bibliográficas

- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1888): *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*, Santiago de Chile: Imprenta Nacional.
- AMUNÁTEGUI SOLAR, Domingo (1897): *Mora en Bolivia*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2016): «Andrés Bello contra José Joaquín de Mora en veintisiete palabras: una polémica chilena en 1830», en Fernando Durán López y Victoriano Gaviño Rodríguez (coords.), *Estudios sobre filología española y exilio en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Visor, pp. 503-536.
- El Comercio: Diario comercial, político y literario* (Lima, 1849-actualidad), núm. 441, t. 2 (5 nov. 1840). Folletín: Don Juan. Conclusión del Canto 1.º, s. p. [Sin firma].
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2002): «José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos: actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002)*, Bolonia: Il Capitello del Sole, pp. 133-142.
- (2011): «Las “Poesías” (1836 y 1853) de José Joaquín de Mora», *Salina: revista de lletres*, núm. 25, pp. 77-84.
- LLORENS, Vicente (1979): *El Romanticismo español*, Madrid: Fundación Juan March y Castalia.
- MEDINA CALZADA, Sara (2013): «Appropriating Byron's *Don Juan*: José Joaquín de Mora's version of the myth», en Peter Cochran (ed.), *Aspects of Byron's Don Juan*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 308-316.
- (2014): «Revising the Reception of Byron in Spain. Mora's Rewriting of *Don Juan* within Spanish Romanticism», en Alejandra Moreno Álvarez e Irene Pérez Fernández (eds.), *New Alleyways to Significance: Interdisciplinary Approaches to English Studies*, Palma: Ediciones UIB, pp. 123-139.
- (2018): «Extravagancias literarias: Mora y la literatura inglesa en la *Crónica científica y literaria* (1817-1820)», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid: Visor, pp. 227-254.
- (2022): *José Joaquín de Mora and Britain: Cultural Transfers and Transformations*, Berlín: Peter Lang.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa (1965): *José Joaquín de Mora: secretario del mariscal Andrés de Santa Cruz*, La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- MORA, José Joaquín de (1844): *Don Juan: poema*, Madrid: Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular. Carrera de S. Gerónimo, núm. 43, 1844. [Sin firma].
- (1853): *Poesías de Don José Joaquín de Mora, individuo de número de la Real Academia Española*, Madrid: Calle de Santa Teresa, núm. 8, y París: Rue de Provence, núm. 12.
- NÚÑEZ, Eduardo (1961): «El Magisterio de José Joaquín de Mora en la América del Sur», *Cuadernos americanos*, vol. 20, núm. 118, pp. 167-177.
- OCHOA, Eugenio de (1853): «Variedades. Crítica literaria», *La España* (Madrid, 1848-1868), núm. 1700 (16 oct. 1853), s. p.

- PEROJO ARRONTE, María Eugenia (2011): «British literature and José Joaquín de Mora's critical thought», *Liburna*, núm. 4, pp. 279-285.
- PITOLLET, Camille y SÁNCHEZ REYES, Enrique (eds.) (1949): «Epistolario de Camilo Pitollet y Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 25, pp. 229-345.
- ROMERO FERRER, Alberto (2018): «De la leyenda negra a la leyenda romántica: Mora entre el espejo y la lámpara», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid: Visor, pp. 15-38.

La transición de la Ilustración al Romanticismo fue un período de cambio decisivo tanto en lo social como en lo artístico y filosófico. Los pensadores alemanes de finales del XVIII y principios del XIX trajeron consigo una nueva forma de percibir la realidad y un nuevo concepto de *cultura*, que se propagaría desde entonces por Europa. Se aprecia, sin embargo, una complejidad adicional en lo tocante al mundo hispánico, donde estas ideas penetraron con cierta lentitud y dificultad debido, entre otros motivos, a la censura y a las actitudes críticas que muchas veces se tenían. En el presente volumen se busca analizar esta cuestión a través de ocho casos diferentes, relativos a la conexión que hubo en aquellos años entre la comunidad hispanohablante y la idea de *cultura*. Los estudios compilados abordan, de este modo, las bases ideológicas del Romanticismo hasta su cristalización en España, las percepciones que en Europa había sobre la cultura española y las actitudes críticas en torno a la cultura que pudo haber en los propios territorios hispanos desde un prisma literario, etnográfico o criminológico.