

CAMPOAMOR Y «EL DRAMA UNIVERSAL» (1869)

JOSÉ LUIS CAMPAL FERNÁNDEZ
Real Instituto de Estudios Asturianos

Las siguientes líneas no pretenden ser más que un levísimo apunte sobre uno de los títulos de la bibliografía campoamorina que no corrió pareja suerte a la de sus piezas poéticas de menor extensión. Diecisiete años después de la publicación de *Colón*¹, Ramón de Campoamor (1817-1901) se enfrasca en una epopeya de miras más ambiciosas y totalizadoras, en una epopeya propiamente transcendental, aprovechando un paréntesis en su carrera política como consecuencia de la revolución anti-isabelina del 68. La pregunta inmediata que surge ante este segundo intento sistemático del poeta de Navia por tratar de explicar los entresijos de la condición humana, es por qué insiste el autor en esta clase de poemas extensos, de tan ardua laboriosidad, de tan incierta andadura y tan diferentes al tipo de poesía que le daría a Campoamor fama y renombre tanto entre el público como entre la crítica. A esta cuestión nos da respuesta Ortega Munilla en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, cuando dice: «Tal vez estimara [Campoamor] que estos poemas grandes, de asunto hondo, (...) eran necesarios a su gloria de poeta»².

Con *El drama universal*, el poeta cambia el enfoque unipersonal por el de todo el género humano y la apoyatura histórica predominante en *Colón* por las implicaciones metafísicas, y se lanza a aprehender las recónditas esencias del espíritu en una composición aún más larga que *Colón*, ya que casi la dobla en número de versos: *El drama universal* supera los seis mil. También se modifica el formato estrófico: de la octava real se ha pasado al cuarteto de rima encadenada, pero conserva del *Colón* el verso endecasílabo, que se amolda a los períodos reincidentes y al ritmo dinámico y

¹ *Colón (Poema)*. Valencia, Imp. José Ferrer de Orga, 1853.

² ORTEGA MUNILLA, José, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. José Ortega Munilla*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1902, p. 21.

subjetivo que adoptan a veces las estrofas, donde abundan derivativos verbales y nexos coordinantes.

Como ocurriera con el *Colón*, la obra conoció varias ediciones, a pesar de que el contenido de la misma, pródigo en formulaciones abstractas y rebuscadas reflexiones, estaba bastante lejos de conectar con el gusto del lector medio del XIX, por lo que cabe suponer que *El drama universal* si se les fue tan rápido de las manos a editores y libreros debió de hacerlo beneficiado por el prestigio del Campoamor político, del hombre público que frecuentaba ampliamente los periódicos literarios de la época con sus aforismos poéticos y sus *doloras* que tan apreciadas eran por toda suerte de lectores. Tampoco abandonan a Campoamor los exégetas, que conviven con los detractores que nunca dejó de tener el autor asturiano. El prologuista de la tercera edición de *El drama universal*, un tal Ezequiel Ordóñez, impelido por un excesivo apasionamiento, para catalogar estilísticamente la obra campoamorina trae a colación una serie de modelos hasta cierto punto inauditos: «Tiene de Calderón las galas, de Quevedo los caprichos, de Ovidio las metamorfosis, de Ariosto el vértigo sublime»³. Ortega Munilla, en el discurso aludido anteriormente, señala, por su parte, que *El drama universal* es una obra «compuesta con sumo arte, pensada con sabio acierto, atrevida en alto grado, novísima en el fondo y en la forma»⁴. A pesar de tales alabanzas y comparanzas, lo que parece fuera de toda duda es que, cuando acomete la escritura de *El drama universal*, en la mente de Campoamor palpitaban antecedentes notorios de la literatura universal como *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri; *El paraíso perdido*, de John Milton; el *Fausto*, de Goethe; *La leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo o *El diablo mundo*, de José de Espronceda. La fijación con el modelo esproncediano es determinante para algunos biógrafos del autor asturiano, como Marciano Zurita, quien asegura que Campoamor quiso «eclipsar la gloria de Espronceda escribiendo una obra superior a *El diablo mundo*»⁵. Las aspiraciones del autor al emprender un proyecto como el de *El drama universal*, las dejó escritas de su puño y letra el propio Campoamor: «Quería abarcar en una síntesis general todas las pasiones humanas y todas las realidades de la vida desde un punto de vista ideal, colocado fuera de la realidad»⁶.

El drama universal se vendió por entregas⁷ y estaba estructurado en 8 jornadas, cada una de las cuales se compone de 6 escenas. El argumento, domi-

³ Citado por Víctor Montolí en la «Introducción» de su edición crítica de CAMPOAMOR, Ramón de, *Antología poética*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 71.

⁴ Vid. nota 2, p. 20.

⁵ ZURITA, Marciano, *Campoamor (Estudio biográfico)*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, s.f. [¿1924?]

⁶ *Poética*. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1883.

⁷ Apud LOMBARDERO, Manuel, *Campoamor y su mundo*. Barcelona, Editorial Planeta, 2000, p. 253.

nado por un simbolismo en más de una ocasión confuso, no debió de ser liviano para la mentalidad imperante, constituyendo un recorrido por las luces y las sombras de la existencia humana, tanto la patente como la latente y oculta, un recorrido donde Campoamor junta lo literario no sólo con la filosofía, sino también con la religión, la astronomía, la historia, la superstición, lo mágico, lo cosmogónico, etc., para ofrecernos, en un friso moral, algo similar a un torneo sobre las diversas clases de amor; parece decirnos el poeta que el amor es el auténtico motor de la existencia, y que de entre todas las posibilidades, el amor maternal no admite parangón con ningún otro.

La trama de *El drama universal* es bastante enrevesada y extremosa, como corresponde a un asunto fantástico. El profesor italiano Riccardo Richard ha sintetizado las líneas argumentales de esta epopeya del siguiente modo: «Honorio está enamorado de Soledad, novia a su vez de su hermano Palaciano. Aquél mete en la cárcel a Palaciano e intenta seducir a Soledad. Pero ésta se encierra en un convento y allí muere. Honorio muere de dolor. Jesús el Mago interviene y predice a Honorio los sufrimientos que tendrá que afrontar para salvarse. Honorio, gracias a la intercesión de Jesús el Mago, transmigra al mármol de la tumba de Soledad, huye de allí e intenta reencarnarse en Carlos V, se incorpora en un ciprés junto a la tumba de su amada hasta que ella destruye sus mismas cenizas para redimir a Honorio. Éste se transforma en águila e inicia un viaje maravilloso por las esferas de la verdad. Pero le basta con ver los semblantes de Soledad para regresar a la tierra. Capturado, sus despojos mortales de águila son quemados y su alma vuelve a volar al cielo, mientras Soledad se ofrece otra vez para expiar los pecados de Honorio. Nueva encarnación de Honorio en el alma de un novicio de la diócesis de Palaciano; el alma del joven huye y la de Honorio queda dueña del cuerpo. Herético y pagano, Honorio es condenado a muerte; las fugaces apariciones de Soledad no hacen más que aumentar sus amores terrenales. El novicio Honorio muere y también muere Palaciano, de remordimiento. Ambos suben al cielo por la penitencia. Honorio sigue la Vía Láctea y llega a la estrella de la pereza, en donde encuentra a su madre Paz; con ella, pasa al planeta de los avaros, al de los golosos, a una estrella podrida donde son castigados los impuros. Durante su viaje asisten al fin del mundo. Paz y Honorio encuentran a Palaciano y a Soledad; sus suspiros, cuando tienen que separarse, dan vida a un mundo nuevo del que verán pronto a los primeros habitantes. El viaje continúa por los mundos de la expiación, de la envidia, de la soberbia, de la ira; los protagonistas asisten a la caída de los dogmas, a la fuga de los dioses y a las escenas del triunfo de Cristo. Llamados al juicio divino, sólo Honorio no se salvaría, pero dos lágrimas de dolor cumplen el milagro de purificarle de sus pecados»⁸.

⁸ PORTO-BOMPIANI, Gonzalo (dir.), *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Tomo IV. Barcelona, Montaner y Simón, 1959, p. 331.

La dificultad que plantea el seguimiento de la narración, concebida ocasionalmente con recursos y técnicas dramáticas, habituales en la poesía campoamorina, obligó al autor a colocar al comienzo de cada escena aco- taciones referidas al escenario, los personajes que intervienen y un resu- men de lo que allí ocurre. Podemos tomar como ejemplo la escena vige- simonovena, titulada «El pecado de la gula»: «Lugar de la escena: Un astro despeñado. Personajes: Paz, Honorio, los glotones, un destacamento de franceses. Argumento: Un día alcanzan a ver una especie de cometa en el que están castigados los glotones, y ven a Heliogábalo, Galba, Claudio Al- bino, Mitrídates, Lúculo, Vitelio, Maximino, Enrique VIII y Catalina de Lancáster. El capitán de un grupo de soldados franceses les cuenta la he- roicidad de Blanca Armendáriz, quien, envenenándoles el vino, bebió y murió con ellos, matándolos a todos por ser enemigos de su patria. Honorio y Paz ven desaparecer el cometa»⁹.

Los escenarios en los que transcurre la acción son de lo más variado, casi siempre alegóricos, y dan una idea del sentido último de la epopeya, pues al lado de ambientes físicos reconocibles como bosques, cementerios, jardines de convento o catedrales, nos topamos con lugares de la historia sagrada como el Golgotha, la tumba de Lázaro, el monte Olivete o el valle de Josafat. Pero algunas escenas también transcurren en ámbitos insólitos como el cuerpo humano o el corazón del hombre, y bastantes de ellas ocupan escenarios estelares, cargados de significación: un cometa despeña- do, un astro de oro, un astro moribundo, un astro putrefacto, un astro paradisíaco, el cadáver de un astro, un astro embrionario. La localización, en estos casos, responde a presupuestos filosóficos, tal y como sucede cuando Honorio llega en su vuelo «a la esfera en la cual se oye todo cuanto se dice» o a «la región donde se ve todo lo que se hace», en palabras de Campoamor. De la primera, nos dice el poeta:

*Oía tanto Honorio, que hasta oía
el recuerdo del son que muerto estaba,
y hasta el silencio mismo parecía
que, cuanto era mayor, más se escuchaba.*

*Se oye el más leve murmurar del viento,
lo que el que duerme en sus sueños dice,
el ¡ay! del triste, el grito del contento,
el odio que entre dientes nos maldice*¹⁰.

⁹ *El drama universal*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869. [Todas las citas de esta obra se hacen por la primera edición].

¹⁰ *El drama universal*, p. 112.

La descripción de la segunda se lleva a efecto en términos como los que siguen:

*Y llega, de dolor calenturiento,
a otra región más alta y menos densa,
donde abarcando el mundo el pensamiento,
penetra desde allí cuanto se piensa.*

*Y tanta alma conoce disfrazada,
que el globo desde allí le parecía
una mina de crímenes cargada
que a un rayo de verdad reventaría¹¹.*

En *El drama universal* el poeta manifiesta, a diferencia de lo hecho en *Colón*, un gusto por la pintura del paisaje, aunque sea figurada y metafórica, como puede apreciarse en la destrucción de un mundo, con una arrebatada naturaleza que se desmiembra:

*Troncos, que caen sobre troncos muertos,
se ven unos sobre otros hacinados,
y son en sus guaridas y desiertos,
los seres que devoran, devorados.*

*En las gredas del suelo abigarradas,
rabiosos los reptiles se acumulan,
y nubes de humo y polvo, condensadas,
como inmensos murciélagos circulan.*

*En los bosques los árboles se agitan,
y mezclando sus voces lastimeras,
se confunden, se asordan y se imitan
árboles, hombres, pájaros y fieras.*

*Abren los ríos por los campos calles,
traslada el mar su natural asiento,
caen rotos los montes en los valles
y los valles deshechos en el viento¹².*

La singular factura de *El drama universal* provocó desconcierto entre algunos críticos de la época, como el padre Francisco Blanco García, quien llegó a afirmar que el poema era «dificilísimo de clasificar, así en el fondo como en la forma, ora parece *La Divina Comedia* de un siglo nuevo, ora la meditación de un pensador solitario e idealista, ora un ensayo de conciliación entre el Evangelio y las misteriosas tradiciones de los pueblos orientales y de la filosofía antigua»¹³. La marcada impronta religiosa, pese

¹¹ *El drama universal*, p. 124.

¹² *El drama universal*, p. 230.

¹³ BLANCO GARCÍA, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid, 1891-1894, p. 111.

al proclamado escepticismo de Campoamor, se advierte en la conversión al cristianismo de las religiones primitivas. Compruébese, si no, este pasaje:

*Y al bautizarlas de su Dios en nombre,
les decía Jesús de esta manera:
—«No adoraréis ni el ídolo, ni el hombre,
ni el mármol, ni el metal, ni la madera»—*

*Purificando así las vivas llamas,
las ciencias, la moral, las religiones,
los Talmudes, los Druidas y los Brahmas,
los Sócrates, los Numas y Platones,*

*en dogmas de piedad se transformaron
los viejos dogmas del Elíseo, impíos,
y en la cristiana religión entraron,
lo mismo que entran en la mar los ríos¹⁴.*

Como en *Colón*, el viaje es el socorrido recurso del que hace uso en *El drama universal* para los desplazamientos y la intercalación de episodios incidentales, pero este recorrido no está planificado de antemano como sucedía en *Colón*, sino que es un trayecto envolvente, impredecible, caótico; un discurrir de raíz claramente filosófica, un viaje del conocimiento a través del tiempo y el pensamiento, un viaje de ínfulas intelectuales y metafísicas. Los protagonistas, por su parte, representan abiertamente concepciones ideales: Jesús el Mago encarna al amor divino, Honorio representa el amor sensual, Soledad equivaldría al amor puro y Paz, la madre de Honorio, asume el significado del amor humano, que va a ser el que al final triunfe, y a ello tal vez coopere el hecho de que cuando Campoamor se pone a escribir *El drama universal*, su madre acaba de morir (1867). Estos personajes son los principales, pero no serán los únicos, ya que durante el viaje se incorporan personajes que protagonizan sucesos que, como señala J. M.^a de Cossío, operan como «ejemplos morales, simbolizando vicios o ideas»¹⁵. Por las 400 páginas de *El drama universal* circulan Adán y Eva, Pericles, Pilatos, Enrique VIII o Lucrecia Borgia. Algunas de estas historias ejemplarizantes son, por ejemplo, las de «El príncipe sin nombre», «Leonor de Navarra» o «Teresina de la Peña», historias que Campoamor construye aplicando el formato del monólogo dramático, donde los personajes hablan sin intermediarios, expiando las culpas sólo por su boca, en primera persona. El relato de «Leonor de Navarra», por ejemplo, lo concentra el poeta en el pecado capital de la envidia, que fue el

¹⁴ *El drama universal*, p. 350.

¹⁵ COSSÍO, José María de, *Cincuenta años de poesía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, t. I, p. 288.

que movió a doña Leonor a dar muerte a su hermana Blanca, aspirante como ella al trono navarro.

Muchas son las notas que podrían extraerse del ahondamiento en esta epopeya transcendental, pero provisionalmente dejaremos aquí el recordatorio de una pieza campoamorina a la que generalmente se la ha enjuiciado con más de un prejuicio, fruto seguramente de lecturas un tanto superficiales.