

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Inglesa



**El otro Romanticismo inglés:
Parodia y crítica en *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y
*Rejected Articles***

**Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:**

María del Rocío Ramos Ramos

Fecha de lectura: 26 de junio de 2020

Bajo la dirección de la doctora:

María Losada Friend

Huelva, 2020



**El otro Romanticismo inglés:
Parodia y crítica en *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y
*Rejected Articles***



Tesis doctoral

Programa de Doctorado Lenguas y Culturas

Universidad de Huelva

Curso académico 2019-2020

M^a del Rocío Ramos Ramos

Directora: Dra. María Losada Friend

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de la presente tesis doctoral no habría sido posible sin la valiosa colaboración de una serie de instituciones y personas que me han asesorado y apoyado desde el comienzo, partiendo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que me concedió una beca FPU para dicha finalidad.

En el contexto académico es ineludible agradecer a numerosas bibliotecas como la Biblioteca de la Universidad de Glasgow, la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo, la de la Universidad de Cambridge, la de la Universidad de Bristol o la British Library, en las que pude realizar diversas estancias de investigación, sin olvidarme de la Biblioteca de la Universidad de Huelva y su personal, especialmente a Aurora Romero y Esther Lorenzo, cuya ayuda en los últimos años ha sido inestimable. Me gustaría agradecer también al Departamento de Filología Inglesa y a mis compañeros, por el interés que han mostrado y por el ánimo que me han transmitido. He de hacer mención especial a la profesora Mercedes Guinea Ulecia, por haber confiado siempre tanto en mí, así como a Edurne Garrido Anes, María José Carrillo Linares, Gladys Méndez Naylor, Juan Gabriel Vázquez González y un largo etc., sería injusto seguir enumerando a compañeros, pues olvidaría a muchos. También he de agradecer a Zenón Luis Martínez, el director del programa de doctorado *Lenguas y Culturas* por tantas dudas y gestiones resueltas. Especial agradecimiento merece María Losada Friend, la directora de este trabajo, sin cuya dedicación, supervisión y apoyo tanto académico como personal no habría sido posible. Gracias por haberme enseñado tanto.

En el ámbito personal tengo que agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, por toda una vida de trabajo y esfuerzo y por tratar de entender este mundo al que no pertenecen. Su apoyo ha sido fundamental para poder acabar esta investigación. Gracias también a mi tía Manuela, siempre preocupada por mí, y sobre todo a mi marido y a mi hijo, a quienes más he privado de pasar tiempo juntos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: Objetivos y metodología	6
2. MARCO TEÓRICO	17
2.1. Romanticismo: problematización del término y temática	17
2.2. Parodia: Contribuciones históricas y nuevas tendencias de la crítica	30
2.2.a. Inicios y desarrollo. Contribuciones de la parodia clásica	30
2.2.b. Aportaciones a la parodia en la Edad Media	36
2.2.c. Parodia y modernidad: Renacimiento, Restauración y siglo XVIII	43
2.2.d. Aportaciones de las nuevas tendencias	56
2.3. Parodia literaria romántica	77
2.3.a. La búsqueda de una tradición	77
2.3.b. Los rasgos de la parodia romántica	80
2.3.c. Parodia y prensa	86
a. Parodia literaria y mercado editorial en el Romanticismo	87
2.3.d. Legado de la parodia romántica: La parodia victoriana	94
3. CRÍTICA PARÓDICA	97
3.1. <i>The Anti-Jacobin</i> (1797-98): Parodia literaria y propaganda política	97
3.1.a. Introducción: Jacobinismo en Inglaterra	97
3.1.b. Editor, autores y contribuyentes	99
3.1.c. Precursores, impacto y secuelas	102
3.1.d. Valoración crítica de <i>The Anti-Jacobin</i>	104
3.1.e. Inicios y naturaleza de <i>The Anti-Jacobin</i>	106
3.1.f. <i>Prospectus</i> , editoriales y números en <i>The Anti-Jacobin</i>	111
3.1.g. Estrategias paródicas en <i>The Anti-Jacobin</i>	124
a. Parodia a las ideas de igualdad: <i>Rich vs. poor</i>	125
b. Parodia de reuniones jacobinas	129
c. Parodias <i>ad hominem</i> : Anti-jacobinos vs. Fox	134
d. <i>Sham letters</i>	136
e. Parodia a discursos filosóficos y científicos	139
f. Parodia a las novedades de la ola sentimental	147
3.1.h. Conclusión	150
3.2. <i>Warreniana</i> (1824): Parodia literaria y campañas publicitarias	154
3.2.a. Introducción: Marketing y literatura romántica	154

3.2.b. Genialidad de William F. Deacon (1799-1845)	156
3.2.c. Precursores y secuelas de <i>Warreniana</i>	162
3.2.d. Naturaleza y estructura de <i>Warreniana</i>	163
3.2.e. Estrategias de parodia literaria en <i>Warreniana</i>	164
a. Parodia al proceso editorial: Gifford y la pomposidad académica	164
b. Parodia al estilo de los autores románticos	168
Parodia al romántico americano: Irving y la recreación ensoñadora .	168
Parodia a los románticos británicos	169
Wordsworth y la ingenuidad del observador	169
James Hogg y la balada	170
Leigh Hunt y las odas infantiles	172
Charles Mills y las crónicas de cruzadas	172
Southey y la loa	173
Townshend y los premios académicos	175
Bryan Procter, el estilo Cockney y sus usos amorosos	177
Byron y sus héroes	178
Coleridge y los sueños esotéricos	180
Scott y las batallas épicas	182
c. Parodia a la prensa romántica	184
“Maga” y las escuelas poéticas románticas	185
<i>The Times</i> y los debates parlamentarios	186
<i>New Monthly</i> y las efemérides anuales.....	188
<i>John Bull</i> y la prensa ultra-conservadora	190
3.2.f. Conclusión	192
3.3. <i>Rejected Articles</i> (1826): Parodia de ensayos y reseñas literarias	194
3.3.a. Introducción: Patmore, revistas literarias y <i>spoof reviews</i>	194
3.3.b. Precursores de <i>Rejected Articles</i>	197
3.3.c. Naturaleza y estructura de <i>Rejected Articles</i>	200
3.3.d. Estrategias paródicas en <i>Rejected Articles</i>	202
a. Charles Lamb y su “familiar essay”.....	202
b. Cobbett y el ensayo social	205
c. Horace Smith y el artículo meditativo	208
d. <i>Blackwood’s Magazine</i> y las reseñas sobre novelas	209
e. John Wilson y sus reseñas de Shakespeare	211

f. James Smith y la literatura de viajes	211
g. Hazlitt y sus ensayos	215
h. Patmore y el estilo epistolar	217
i. Jeffrey y las reseñas a novelas extranjeras	221
j. Hunt y la reescritura de la literatura italiana	222
k. Efecto paródico final: El apéndice	224
k.1. Byron y el tono lírico	225
k.2. Horace Smith y el ensayo de costumbres	227
3.3.e. Conclusión	231
4. CONCLUSIONES FINALES	233
5. ANEXOS	240
6. BIBLIOGRAFÍA	251
6.1. Fuentes primarias	251
6.2. Fuentes secundarias	256

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

“And still the text will remain, if it is really cryptic and parodying (and I tell you that it is so through and through . . .), still the text will remain indefinitely open, cryptic and parodying.”

Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*
(1978, 137)

Las múltiples posibilidades de la parodia y su maleabilidad en el campo de la literatura obligan siempre a admirar el manejo y conocimiento de fuentes que usa su autor y a reconocer el resultado astuto y audaz de la obra resultante, un trabajo nuevo, original y creativo. Si tal producción se genera además en el periodo romántico inglés, la tarea multiplica su grado de dificultad, no solo por la complejidad del movimiento de donde surge, sino por la tradición crítica que ha intentado explicarla y por la variedad de textos que la ejemplifican, cuyo estudio afortunadamente se va ampliando progresivamente.

La ingente producción crítica sobre el Romanticismo en general y el Romanticismo británico en concreto –tradicionalmente centrado en estudios sobre las grandes figuras poéticas de los denominados “the Big Six” por Moore y Strachan (2010, 1)– ha ido paulatinamente abriendo nuevos campos, rechazado y resistiéndose a ser considerado un canon restrictivo. Sin duda con la ya aceptada expresión cronológica “the long eighteenth century”¹ y la inclusión de obras literarias y culturales de discursos diferentes, el concepto de Romanticismo actualmente se ha expandido hasta límites insospechados en décadas anteriores y permite indagar en postulados que no solo revisan los conceptos clásicos de creatividad, libertad o imaginación romántica, sino que permiten sacar a la luz discursos paralelos que los revisan y cuestionan. Entre ellos, este

¹ Una designación crítica que abarca en general un espacio inicial de 1660 a 1740 y que se extiende hacia 1830 como periodo de estudio defendido entre otros muchos por Thomas Keymer y Jon Mee (2004) y que permite entender diferentes discursos y procesos para la formación de la cultura romántica.

trabajo ha seleccionado a la parodia como discurso crítico de modas, conductas, autores, estilos y obsesiones románticas que, convertida en un recurso retórico de ingenio, humor e inteligencia dentro de producciones culturales y literarias parte de las que fueron las líneas canónicas románticas de finales del siglo XVIII y de las primeras décadas del XIX para generar otras producciones también románticas, pero de estilo muy diferente. Las obras elegidas para este estudio no solo muestran una visión del Romanticismo diferente a la unívoca y tradicional, sino que amplían sus posibilidades. Surgiendo precisamente en el seno del mismo Romanticismo se vuelven contra él, regodeándose en sus términos y motivos y creando una dimensión nueva para explicar la sofisticada dimensión de los ataques críticos al movimiento.

En este contexto ha resultado esencial en la historia del Romanticismo británico y en los años 90 la extraordinaria contribución de Graeme Stones y John Strachan, su compilación de textos paródicos románticos que estableció las bases de donde partimos para defender “otro Romanticismo” que es necesario sacar a la luz. De tal valiosa edición este trabajo propone la valoración y el análisis de un triple corpus de parodias de la época romántica británica poco analizadas hasta ahora. Por una parte, tiene interés especial por tratarse de obras de autores tradicionalmente fuera del canon académico, y por otra, por converger con el canon romántico *per se*, complementándolo y ofreciendo otro ángulo desde parámetros literarios en formato periodístico, explotando muchos recursos que amplían una vision general que tradicional y erróneamente concibió al movimiento romántico como meramente poético.

Resulta interesante comprobar cómo la *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850* aún en 2004 no registraba ninguna entrada para el concepto de parodia romántica, ni mencionaba las obras analizadas en este trabajo: *The Anti-Jacobin* (1797-98), *Warreniana* (1824) o *Rejected Articles* (1826). Solo en 2008, *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period* comenzó a promover la inclusión de figuras claves

nuevas del movimiento romántico donde ya sí se consideraba, por ejemplo, a Thomas L. Peacock (1785-1866) como “first-rank novelist” (4) frente a su consideración tradicional de escritor marginal. Recordemos que el periódico *The Athanaeum* en 1866 llegó a describir en su obituario el siguiente perfil que lo mantuvo durante largos años fuera de la consideración crítica: “Rated among novelists, Peacock in one respect, counts for little. He never tried for plot; he had a small descriptive power.” (208)

La aportación de Bohls en 2013 acentuó también el deseo contemporáneo de expandir los límites del estudio del Romanticismo e incluso de considerar el periodo romántico como época de transición (8) pero sorprendentemente no hacía mención sobre la parodia de la época. Burwich (2015) por su parte sí ha sabido reconocer la importante contribución de la parodia, incluyendo este término entre las palabras claves de su estudio y como rasgo fundamental del movimiento.

Este trabajo surgió como continuación y respuesta a un estudio ya publicado sobre la relevancia paródica de la narrativa de Peacock, ejemplo de un estilo sutil y sofisticado de literatura romántica que cuestionó personalidades, textos y temas sociales y literarios románticos a través de juegos sofisticados como el uso del *symposium* de Platón para, a través del estilo *mock-form*, revelar opiniones, simpatías y burlas al movimiento romántico.² La relevancia de este autor es ya hoy asumida por muchos críticos. Editores contemporáneos como Freya Johnston, Matthew Bevis y Nicholas Joukovsky reeditaron dos de sus novelas en 2016 (*Nightmare Abbey* y *Crotchet Castle*) y Strachan actualmente se encuentra trabajando en la reedición de *Gryll Grange*. El estudio de su obra curiosamente permitió descubrir otros discursos precursores y paralelos de la época como *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y *Rejected Articles*, importantes colecciones que hoy resultan esenciales en la revisión paródica y crítica desde el mundo periodístico. Así, la

² Véase Ramos, R. *El mock-symposium en las novelas de T. L. Peacock: Una deuda con los clásicos* (2003).

simbiosis de discursos literarios y la prensa permite otro análisis del movimiento romántico basado en las representaciones paródicas de figuras y textos que potencian y permiten otra lectura diferente a las propuestas románticas tradicionales.

De esta manera y a pesar del vacío crítico tradicional mencionado anteriormente en torno a la parodia romántica, este estudio propone una nueva contribución para estudiar en particular obras del periodo comprendido entre los años 1797 y 1831, año que coincide con la publicación de la novela de Peacock *Crotchet Castle*. La parodia como elemento de análisis permite no solo una revisión y crítica transversal de textos imitados, sino claves estratégicas para entender mejor el contexto de la época a través de obras tradicionalmente no reconocidas, así como la recepción y visión del movimiento romántico por parte del público lector, tanto intelectual como popular.

En su conocida e impositiva consideración y selección del canon de lectura, Bloom (1996) dio una muestra interesante y profunda en su elección del periodo referido al Romanticismo. Siguiendo a Giambattista Vico y a su clasificación del canon en distintas edades –Teocrática, Aristocrática, Democrática y Caótica– Bloom localiza a los románticos (y a sus producciones a las que en 1971 había denominado “therapeutic lyrics”³) en la Edad Democrática, a la que seguiría curiosamente el caos. Incluye entre ellos una larga lista: Burns, Blake, Wordsworth, Scott, Austen, Coleridge, Dorothy Wordsworth, Hazlitt, Byron, Landor, De Quincey, Lamb, M. Edgeworth, Galt, Gaskell, James Hogg, Charles Maturin, P. B. Shelley, M. Wollstoncraft, J. Clare, Keats, T. L. Beddoes, G. Darley, T. Hood, T. Wade, R. Browning, Dickens, Tennyson, Rossetti, M. Arnold, A. H. Clough, C. Rossetti, T. L. Peacock, G. M. Hopkins, T. Carlyle, J. Ruskin o W. Pater. Si bien incluye a Peacock, Bloom olvida mencionar su obra ensayística

³ Bloom se refiere sobre todo a “Ode: Intimations of Immortality”, “Tintern Abbey” o *The Prelude* de Wordsworth. Davis y Finke (1989, 441) interpretan su expresión definiendo un proceso del poeta personal y reconstructivo donde el recuerdo del pasado es un vehículo de cura importante tras el reconocimiento doloroso de una pérdida y la recuperación y transformación en un estado nuevo.

relevante sobre el estado de la literatura del momento, *The Four Ages of Poetry* (1820), así como cualquier composición literaria periodística donde se enmarcan los importantes creadores de parodia romántica que aquí estudiamos como el grupo de Gifford, Canning, Ellis y Frere o Deacon y Patmore. Todos ellos formaban un movimiento paralelo a la corriente tradicional romántica en sus revisiones paródicas de poesía y prosa, de escritores e intelectuales y corrientes de sensibilidad y constituyen un vehículo esencial para representar la sociedad, la literatura y los distintos discursos de la cultura romántica del momento.

Dentro de los progresivos cambios en la consideración del canon es importante contemplar ya otros ángulos que amplíen la lista de otros géneros que favorezcan información y otras perspectivas barriendo además fronteras entre siglos. Por ejemplo, se ha observado una apertura progresiva en el género de la novela gracias a la atención especial a formas más populares de la prosa. William St. Clair (2008) apunta, por ejemplo, el giro del canon tradicional que ya en 1819 amplió la consideración de autores de corte romántico en prosa con la actuación de Richard Bentley. Gracias a la serie económica de sus *Standard Novels* de 127 volúmenes, las novelas de Austen, Beckford, Burney, Edgeworth, Ferrier, Galt, Godwin, Peacock y otros (42) llegaron al público lector con más facilidad. Redujo el precio de cada volumen a solo 6 chelines en lugar de una guinea y media y proporcionó así facilidades para la difusión de autores y géneros románticos.

Otras producciones como la antología de Beth Lau *Fellow Romantics. Male and Female British Writers, 1790-1835* (2009) preconizan una visión diferente, estableciendo relaciones binarias entre autores y autoras románticos y probando la eficacia de definir las obras desde diferentes ángulos. Otro estudio que sigue la estructura de Lau es el de *Romantic Interactions* de Susan Wolfson (2010) que contribuye con un análisis textual de autores románticos en diálogo con sus propias lecturas, entre ellos mismos, o con la comunidad de autores y lectores que los leían. Empareja a Wollstonecraft y Charlotte

Smith en ideas sobre la revolución en 1790, a William y Dorothy Wordsworth en el Lake District o a Byron en su relación de atracción o rechazo con otros escritores.

La crítica actual demuestra así que la producción paródica debe estudiarse ya dentro del movimiento romántico con voz propia, como tema independiente y desarrollado plenamente en formas literarias y no literarias, incluyendo las más populares o intelectuales (periódicos, anuncios, cartas, canciones, etc). Resulta fundamental considerarla dentro del impulso que tiene la prensa a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el desarrollo que adquiere desde el entorno del espacio público de las *coffee-houses* a la institucionalización de las revistas literarias. Como arma propagandística a favor del gobierno o en su contra, los periódicos y revistas literarias servirían como arma para exponer el talento de autores en boga, tanto para elogiarlos como para criticarlos. La parodia aprovechó sin duda este formato popular como vehículo de proyección. Peter George Patmore en la carta LXI del segundo volumen de *Letters on England* (1823) comentaba la valiosa función de los periódicos en la época, no solo como escaparates literarios sino como indicadores y controladores de la cultura del momento:

. . . . they probably exhibit more talent and learning, and exercise a more decided and obvious influence on the existing taste and literature, than the same class of writings ever did before in any country. Indeed, they seem to have produced within the last few years an entire revolution in the opinions and the habits of the reading part of the community. (221)

Boenin en “The Unending Conversation” (2004) describe la “revolución de periódicos” que se produjo durante la época romántica, teniendo en cuenta una larga lista que surge desde el XVIII con los prominentes *The Tatler* y *The Spectator* y que empieza con *Gentlemen’s Magazine* (1731) hasta *Edinburgh Review* (1802) y *The Quarterly Review* (1809), una oleada periodística con una importante misión:

. . . engaging each other and the voices and forces of the public realm in a continuing succession of exchanges and controversies, initiated what might be called a never-ending conversation, which is not simply dialectic or dialogic, but multivocal and multilateral. (286)

Sin duda el tipo de prensa dedicada a asuntos literarios consiguió establecer un diálogo crítico con el público haciéndolo partícipe del movimiento romántico en clave intelectual y popular simultáneamente potenciando el reconocimiento y desarrollo de la parodia. Higgins (2005) llega a justificar la supremacía de la escritura periodística en las primeras décadas del XIX frente a la poesía, que se había considerado tradicionalmente como el elemento canónico y hegemónico de la originalidad romántica:

. . . for many writers in the 1820s and 1830s, the rise of newspapers and magazines was the reason for the apparent dearth of poets, dramatists and novelists of the first rank. Original genius, it was claimed, was being swallowed up or stifled by the anonymous, teeming mass of periodical writing. (8)

Quizás el crítico llega a ser exagerado en su aseveración pues evidentemente poetas y novelistas de primer rango no desaparecieron con el éxito de los periódicos. Muy al contrario, el conocimiento de su ingenio y genialidad se potenció precisamente gracias al reconocimiento e incluso a las parodias que se publicaron sobre ellos en periódicos y revistas literarias que son muestra de que el público los conocía, los leía y comprendía los motivos para burlarse de ellos.

Este trabajo, por lo tanto, pone de manifiesto en primer lugar un tipo de obras paródicas en el contexto de las lagunas existentes a lo largo de su historia crítica para su estudio. En segundo lugar, contextualiza la parodia en el movimiento romántico revelando no solo la dificultad histórica de definir sus límites sino su consideración crítica actual. Incide en las dificultades del término parodia y apunta contribuciones a lo largo de la historia que explican su éxito en el contexto romántico. Se prueba todo ello en el análisis de tres obras específicas de periodismo literario donde la parodia expone abiertamente el uso y abuso de autores románticos y sus estilos. Se demuestra que la parodia se vuelve arma útil al servicio de posturas políticas, de campañas publicitarias, o para reflejar los mecanismos editoriales del mercado literario.

La metodología que se ha seguido parte de la búsqueda y rastreo histórico de términos como Romanticismo, parodia y sus problemáticas definiciones y limitaciones históricas y del análisis detallado de las tres obras elegidas, con incursiones ocasionales en la obra de Peacock, paradigma de la crítica satírica romántica.⁴ Una primera parte recoge reflexiones en torno a la problematización del concepto del Romanticismo y aún las contribuciones, rasgos y perfiles de la parodia a lo largo de la historia, ahondando en la parodia romántica literaria. La segunda parte desmenuza las tres obras elegidas incidiendo en la creatividad y originalidad de tres colecciones importantes que se consideran eslabones fundamentales para entender otro ángulo del Romanticismo inglés.

La estructura de este estudio es simple. Se parte de un marco teórico en el que se revisa el estado de la cuestión de las obras fundamentales sobre parodia desde sus orígenes reconocidos. Se incluyen las definiciones del término más relevantes y clásicas, como las de Johnson, Chambers o Fowler, entre otros y se llega a la crítica más reciente existente sobre parodia romántica, señalando su punto de inflexión en los años 90, con un giro y posterior apreciación de críticos ingleses y americanos ante las posibilidades de la parodia romántica, incluyendo voces críticas que han analizado la parodia en sus últimas tendencias.

El marco teórico y la metodología pretenden generar una reflexión sobre el concepto de Romanticismo en su contexto y sobre la sofisticación del discurso paródico romántico dentro del mismo. En líneas generales, se parte del concepto tradicional del Romanticismo y se reconoce la labor pionera y aglutinadora de Moore y Strachan como editores, cuyos estudios complementarios (2010) además han defendido la necesidad de

⁴ Se hacen menciones puntuales al corpus novelístico de Peacock como referente. Recordemos que su primer bloque de novelas comenta ocurrencias contemporáneas –*Headlong Hall* (1816), *Nightmare Abbey* (1818), *Melincourt* (1817), *Crotchet Castle* (1831) y *Gryll Grange* (1860-1)–, y el segundo bloque se basa en parodias a leyendas medievales –*Maid Marian* (1822) y *The Misfortunes of Elphin* (1829). Se ha tenido en cuenta además la reflexión teórica de su ensayo *The Four Ages of Poetry* (1820) donde se muestra su concepto de literatura paródica.

revisar aspectos olvidados de la cultura impresa del periodo, al que también denominan “late Georgian” (299). Especialmente insisten en que se recupere el papel de las autoras, de la literatura infantil y juvenil, del teatro, poesía y novela anti-jacobinos, el género del horror, e inciden en la importancia de anuncios, literatura sobre ciencia y sobre todo, la sátira y la parodia (299). Afirman tajantemente en cuanto a esta última: “there is as yet no sign of over-population in that canon” (300).

Este estudio, por lo tanto, intenta responder a la invitación de estos críticos e indaga en las formas nuevas de descubrir en otros textos la parodia literaria romántica, activada gracias a la progresiva transformación de conceptos como el de creatividad, originalidad o el de la naturaleza del poeta, considerado un genio capaz de crear obras “soñadas” o “intuidas” por inspiración. Se ha tenido en cuenta el retrato estereotipado de las bases románticas: la revolución de la propuesta del lenguaje “sencillo” de Wordsworth relacionado con la naturaleza, el esoterismo de los poemas de Coleridge, las extravagancias de Byron y de sus héroes, el *mal-du-siècle*, las conductas suicidas, el sentimentalismo exagerado o el gusto por las novelas de corte gótico. Son estas precisamente con muchas otras las que se analizan transformadas a través de la crítica y revisión de la parodia romántica. Se ha entendido además la necesidad de hacer referencias al contexto de la época, periodo de revoluciones y reformas que propulsaron y promovieron la parodia como juicios políticos, sociales y literarios. Se asume el contexto que explica las obras estudiadas y se tienen en cuenta las cuestiones de la política británica tras la Revolución Francesa o los cambios intelectuales y científicos de la Revolución Industrial. Se revela una época donde surgen poetas románticos desde los denominados “late Georgian”, desde la ascensión de George I en 1714 a la muerte de George IV en 1830. Es un periodo convulso, en su primera parte dominado por la guerra europea y tras la caída de Napoleón en 1815, cargado de rasgos de inestabilidad política, cambios financieros y aires de revolución abortada. El imperio británico enredado en

guerras europeas y testigo de las guerras napoleónicas se intentaba recuperar de la pérdida de las colonias en la década de 1770. Los periódicos cubrían noticias sobre la abolición de la esclavitud, la situación de la mujer, el futuro de Irlanda o la cuestión católica dentro de un entorno donde discursos como la filosofía, religión y ateísmo, ciencia o medicina se ponían a la disposición de todo tipo de público y naturalmente eran caldo de cultivo para la parodia.

Este estudio presenta como corpus de análisis pocas pero significativas obras: *The Anti-Jacobin* (1797-8) de diferentes autores guiados por George Canning, John Hookham Frere y George Ellis y editado por William Gifford; *Warreniana* (1824) de William Frederick Deacon y *Rejected Articles* (1826) de Peter G. Patmore, original imitación en prosa de la obra en verso de *Rejected Addresses* (1812) de Horace y James Smith. Se considera a *The Anti-Jacobin* (1797-8) como base precursora de la parodia literaria romántica y a *Warreniana* (1824) y *Rejected Articles* (1826) como obras propiamente románticas que siguen sus pasos. Muestra de sus primeras páginas se encuentra en el Anexo al final del trabajo.

El análisis proporciona el estudio de la naturaleza, la estructura y las estrategias de la parodia en cada caso. *The Anti-Jacobin* refleja la simbiosis de la parodia con la propaganda política de la que se sirvió el gobierno conservador de Pitt, el Joven (1759-1806). *Warreniana* explota las posibilidades de la parodia en el marco del marketing y de las campañas publicitarias del momento, imitando a la de Robert Warren para la venta del betún. *Rejected Articles* pone de manifiesto la importancia de las reseñas literarias del momento y aprovecha para parodiar el estilo de los autores y periódicos más conocidos. Todo ello permite indagar y sacar a la luz otro tipo de discurso intelectual nacido en el seno de la prensa romántica literaria que da una especial y original visión de la época y su uso sistemático de la parodia. Resultan pues todas ellas fuentes originales cuyo uso de la parodia contribuye al mejor conocimiento del Romanticismo en el que surgió.

Este acercamiento permite además estudiar la parodia no simplemente como una forma parásita, sino como estrategia para redescubrir y visualizar textos desconocidos. Se tiene en cuenta que las propias figuras románticas emblemáticas habían recurrido a ella, como Shelley con *Peter Bell the Third* (1819) o Byron en “The Vision of Judgment” (1822), obras que permitieron en su día una relectura y revaloración de las obras de Wordsworth y Southey de las que parten respectivamente. Así, el conjunto de todos estos análisis permite entender diferentes visiones del Romanticismo. Las parodias estudiadas muestran una revisión de la época en clave burlesca: comentarios sobre la literatura del momento, sobre las distintas posturas y decisiones políticas, sobre la Revolución Francesa o los gobernantes ingleses como recoge *The Anti-Jacobin*; la base de la creación romántica supuestamente intuitiva de los autores románticos como se observa en *Warreniana*; y el contexto editorial y periodístico como se manifiesta en *Rejected Articles*. La política rezuma en los textos de *The Anti-Jacobin*, contrastando con el acercamiento de *Warreniana* que se centra en la retórica de los anuncios, al igual que se calibra la eficacia de la crítica y de los rechazos impunes a las obras enviadas a los periódicos en *Rejected Articles*. Es común en todas estas producciones la revisión sistemática del contexto literario del momento.

El trabajo propone en suma un punto de partida para la recuperación, revisión y visibilidad de textos paródicos de la época romántica en el contexto de la prensa donde periódicos, revistas, anuncios y panfletos muestran una revisión original y crítica de cuestiones contemporáneas en distintos formatos, partiendo siempre de un estilo imitativo y burlesco de obras conocidas románticas con un afilado tratamiento. El estudio de este “otro Romanticismo” permite así contribuir a las claves del Romanticismo tradicional desde un ángulo nuevo y con una perspectiva renovadora.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Romanticismo: Problematicación del término y temática

“The concept of ‘Romanticism’ does not catch the specifics of what actually happened, and so the charge of historical misrepresentation is always open.” (Perry, 1998, 9)

El término Romanticismo ha suscitado históricamente inevitables polémicas a la hora de su definición. La crítica en ocasiones asume abiertamente la casi imposibilidad de delimitarlo, debatiéndose entre la inexactitud y múltiples contradicciones. Peckham (1995) explicaba su vacilante y frustrante experiencia así:

I wrote my first piece on Romanticism thirty-two years ago. Happily I called it “Towards a Theory of Romanticism.” Ten years later I repudiated, publicly, most of it. I do not know how many times I have arrived at what I believed to be a stable theory of Romanticism. I have always turned out to be wrong. (21-2)

Estas mismas ideas pesimistas, negativas y poco operativas se repiten entre voces críticas. Rodway (1963) considera el periodo “much too complicated” (3) debido a su amplitud y su diversidad. Aún hoy Ruston (2007), entre otros, admite “it is a notoriously difficult term to define” (1). La profusión de discusiones pone de manifiesto en realidad la imbatible pluralidad del Romanticismo y la necesidad de estudiarlo con miras abiertas.

Las vacilaciones a la hora de estudiar el Romanticismo comienzan en las dificultades al enmarcar al movimiento dentro de una franja temporal determinada. Butler en 1981 afirmaba: “the problem of setting a date for Romanticism is a crucial problem” (9) y McCalman (1999) mostrando la falta de consenso para fechas definitivas declara: “Romanticism is a notoriously slippery concept of modern history.” (1). Para establecer su origen y final suele presentarse una oscilación de fechas de lo más variada. Tradicionalmente el hito clave que anunciaba el Romanticismo era la publicación de *Lyrical Ballads* (1798) y para su final se establecía el año 1832, año en que muere Walter

Scott y el Parlamento aprueba el primer proyecto de ley de la reforma (First Reform Bill).⁵

La crítica ha venido señalando fechas diferentes aunque aproximadas, enmarcando el movimiento en un periodo de unos 30, 40 ó 50 años como, por ejemplo, Prickett (1981) que lo localiza de 1770 a 1830, Abrams (1984) de los años 1790 a 1825, MacFarland (1987) de 1789 a 1840 o Everest (1990) de 1780 a mediados de 1820.

En 1963, por ejemplo, Rodway reducía drásticamente la influencia romántica al comienzo del siglo XIX “the *main* romantic period can be reduced to the first fifty years of the nineteenth century” (3). Day (1996) veía sin embargo el final del siglo XVIII y principios del XIX como “a centre of gravity for Romanticism.” (4).

Otros como Mumford (1974) partían de aseveraciones generales que rechazaban límites temporales (“Romanticism is a term that rather defies temporal boundaries”, 1) pero establecían márgenes ampliando fechas, tanto en el principio como en el final, entre 1763 y 1861, los años de la Guerra de los Siete Años y la Guerra Civil Americana, periodos de convulsión con el Romanticismo y la revolución. La referencia a la situación en América es, de hecho, otro factor para localizar el Romanticismo. McCalman (1999) fija el origen del movimiento en el año 1776 con la Declaración de la Independencia Americana. Incluso otros como Siskin y Warner (2011) lo mueven hasta 1780 asegurando que es la revolución americana y no la francesa la que promueve este movimiento a partir de la Ilustración:

The American Revolution offers a particularly useful example of the event of Enlightenment becoming a platform for Romantic eventualities. Yes, the American Revolution not the French.” (285)

Roe (2005) señala las distintas posibilidades, la clásica (1789-1832) o fechas anteriores pero con obras específicas que permitirían localizar el origen del Romanticismo

⁵ Estos límites se han seguido considerando en los más básicos libros de textos y manuales como el de Carter y McRae, *The Routledge History of Literature in English* (1997, 2001), donde se indica que aunque las fechas no son precisas, se opta por la convención entre 1798 y 1832. Son además fechas que fluctúan al hablar del Romanticismo en cada país, siendo por ejemplo, 1832 el año convencional para marcar el comienzo del Romanticismo español.

en 1782, año de *Confesiones* de Rousseau, o en 1774 con el *Werther* de Goethe, o en 1765 con el resurgir de la balada en la obra de Thomas Percy y *Reliques of Ancient English Poetry* o incluso en 1757 por el año del nacimiento de Blake. Dentro de este entramado de fechas ha quedado oscurecida una que ha pasado desapercibida: el año 1785, publicación de las *Probationary Odes*, que se comentarán más adelante y que Kitchin (1931) ya señaló como inicio de las primeras colecciones de parodias románticas.

Históricamente la explicación de la fluctuación de las fechas y orígenes podría localizarse con la propuesta de Lovejoy (1924) que se toma generalmente como importante documento de punto de partida y que estableció opiniones contrarias entre la crítica. En su clásico artículo, se remontaba a autores y a etapas que no siempre pertenecen cronológicamente a lo que convencionalmente se conoce como Romanticismo. Hablaba no solo de finales del XVIII y principios del XIX, sino de los siglos XVII o XI, de varios autores (Rousseau, Kant, Bacon, Fénelon y Madame Guyon, Joseph Warton) o del pensamiento religioso, la prosa griega, o Platón (230). Lo realmente interesante de su teoría, sin embargo, radicaba en insistir en la necesidad de hablar de “romanticismos” en plural, como anuncia el título de su artículo y como explica: “any study of the subject should begin with a recognition of a *prima facie* plurality of Romanticisms, of possibly quite distinct thought-complexes, a number of which may appear in one country.” (235). No es extraño que en su revisión del movimiento Strachan y Moore (2010) mantengan la necesidad de hablar de “plurality” en el Romanticismo (1).

Unos años más tarde Lovejoy (1941) incidió de nuevo en esta idea considerando el término “Romanticismo” en singular erróneo y rechazando una unidad sistemática que no permitía incluir el gran número de nuevas ideas que surgieron a finales del XVIII en Alemania, insistiendo: “one may perhaps speak of –not a, but several, Romantic movements.” (261).

Esta idea del Romanticismo en plural no fue compartida por toda la crítica clásica. Wellek (1963) rechazó la idea de Lovejoy de la existencia de varios movimientos románticos pues consideraba que existía una gran coherencia que unía “the romantic views of nature, imagination, and symbol” (197). Indicó el uso por primera vez del término “poesía romántica” en Francia en 1669⁶ y en Inglaterra en 1674 a través de Ariosto y Tasso y los romances medievales. Mantuvo que “Romantik” y “Romantiker” habían surgido como términos gracias a Novalis en 1798-1799 y señaló que la aplicación de estos términos a la literatura inglesa es más tardía: “the terms, ‘a romantic’, ‘a romanticist’, ‘romanticism’, are very late in English and occur first in reports and notes in the Continental phenomena”. (149). El crítico además dio prioridad a Coleridge como el primero en introducir en Inglaterra el contraste entre lo clásico y lo romántico, precisamente en una conferencia de 1811, con ideas que había tomado a su vez de Schlegel.

Para Ferber (2005) la idea de Lovejoy de rechazar el término Romanticismo en singular, no funcionó porque se ha seguido manteniendo en el tiempo: “Lovejoy’s essay carried many scholars with him, but very few, I think, gave up using the term. It was, and remains, too deeply entrenched, too familiar, in the end too attractive, to be discarded” (3). De hecho, el término se sigue usando como hace Ruston (2013) que lo admite aunque como un concepto resultante de diferentes factores: “Despite my use of “Romanticism” in the title of the book, I follow critics who view Romantic writing as a product of its historical times, marked by revolution, and repression, rather than as a single, unified movement” (1). Stevens (2004) sigue esta idea, apuntando que es muy necesario tener en

⁶ Según Roe (2005), el crítico e historiador francés Hippolyte Taine identificó en su *Histoire de la littérature anglaise* (1863) “a ‘Romantic School’ comprising Wordsworth, Coleridge, and Southey” (5). McCalman (1999) admite que el término “romántico” fue introducido como neologismo en 1801 por el francés F. L. Mercier.

cuenta la variedad y numerosas tensiones, controversias, confusiones y contradicciones del periodo para definirlo (11).

Después de este debate abierto por Lovejoy y que aún tiene secuelas, en el año 1953 el clásico estudio de Abrams *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* quiso encuadrar y delimitar la época romántica en su contexto, incidiendo en su rol como periodo de transición y también como respuesta a la presión de la revolución y su reacción:

The English romantic era, which occurred hard upon the French Revolution, amid war and rumours of war, and in the stress of social and political adjustments to the Industrial Revolution, was comparable to our own period between the two World Wars. (326)

Además años más tarde el mismo Abrams (1984) repetía la idea de Lovejoy admitiendo un Romanticismo formado de voces diversas “many very individual poets, who wrote poems manifesting a greater diversity of qualities” (46).

En el año 1963 parte de la crítica seguía encontrando el término “Romanticismo” inapropiado. Este es el caso de Ian Jack que admitía que la definición de un movimiento romántico era peligrosa por su carácter general, señalando: “it tempts us to oversimplify the complicated literary landscape of the age” (406). En efecto, el efecto literario se expandía incluso en diferentes países, tal y como Breuning (1970) estudiaba: “by the early 1800’s, romanticism as a literary movement was in full sway in Germany and had its representatives in Britain and France as well” (166).

Otro factor a tener en cuenta es que la crítica moldeó las categorías para definir el Romanticismo más tarde de que este existiera. Jones (2000), por ejemplo, señala el hecho de que la consideración como movimiento se establece después:

Although the term “Romantic” came to name a unified movement in England only in the later nineteenth century, the process of constructing what is now recognized as Romantic writing and the Romantic canon was already well under way before 1830. (5)

Voces críticas tradicionales como Furst (1969) añadieron una perspectiva más, describiendo además el movimiento a través de escuelas, diferenciando el grupo de Wordsworth centrado en la armonía entre la naturaleza y el hombre y al que pertenecen Coleridge, Crabbe y Clare; el grupo de Scott centrado en el medievalismo y la poesía narrativa con Campbell, Moore y Southey; y por último el grupo de Shelley, el grupo cosmopolita con Byron y Keats.

Butler (1981) siguió esta línea con otras opciones, hablando del grupo en torno a Albion House en Marlow (Buckinghamshire) que muestra los vínculos amistosos entre Shelley y Peacock en la primavera de 1817 y al que también estaban unidos Hunt, Byron, Keats o Hazlitt compartiendo el gusto por el griego en lugar del alemán defendido por Coleridge en *Biographia Literaria* (1817).

A lo largo de los 90 se mantendrá también esta tradicional división en escuelas de poetas que, como indica Everest (1990), en ocasiones fue progresando con denominaciones específicas. Así lo recoge Perry (1999) que resume la clasificación de la crítica enumerando: “Lake School” (Wordsworth, Coleridge y Southey), “Demonic School” (con Byron principalmente) y “Cockney School” (Hunt y Keats).⁷ Entre ellos, aún recientemente, como Deresiewicz (2004), se da a los “Lake poets” calidad de precursores:

. . . it had become clear to literate Britain that something very important was happening in English poetry: that Wordsworth and his fellow “Lake Poets”, were leading a revolution in poetic form, diction, and subject matter, as well as in the very idea of what it meant to be a poet. (2)

Otro factor característico en la definición del Romanticismo es acentuar su carácter rompedor. Brinton (1926) señalaba los siglos XVII y el XIX como los dos periodos más

⁷ Moore y Strachan (2010) vuelven de nuevo a hablar de primera y segunda generación de poetas, pero ampliándolas a voces femeninas, incluyendo en la primera a Wordsworth, Coleridge y Blake con Charlotte Smith y Mary Robinson y en la segunda a Byron, Shelley y Keats con Felicia Hemans y Letitia E. Landon.

grandes de la literatura inglesa. No dudaba en afirmar que entre estos siglos “all is darkness” (211) y prefería englobarlo bajo el carácter revolucionario:

. . . the period, which, for lack of a specific name, we shall call the Revolution. Now, it is pretty generally agreed that, on the literary side, the Revolution should be termed the *Romantic Revolt*, the *Romantic Movement*, or simply *Romanticism*. (2)

Woodring (1970) acentuó sobre todo su carácter innovador impulsivo e influyente: “for convenience we give the name “romanticism” to a conglomeration of impulses that modified most, or all, Western traditions” (25) y reconoció la generalidad en la que se incurre al hablar de los autores de la época por la conveniencia de utilizar etiquetas: “we can call *romantics* for convenience, whether they were “romantic” or not” (28). Es precisamente lo que indica McGann (1985):

Not every artistic production in the Romantic period is a Romantic one . . . The Romantic Age is so called not because all its works are Romantic, but rather because the ideologies of Romanticism exerted an increasingly dominant influence during that time. (19)

Es por ello que también se evidencia la preferencia por aglomerar en una sola etiqueta la variedad de conceptos. McCalman (1999) usa “época romántica” como la más apropiada, aunque tiende a utilizar el término “the age of counter-revolution” en general o “the age of Revolution” si se aplica a Francia. Así se decanta por “Romantic Age” con la siguiente puntualización:

....provided we understand it to signify an age of self-conscious and diverse cultural revolution that takes its name from the canonical group of writers who crystallized many of its key changes and who became ideologically ascendant in the process. (4)

Morton (2000) afina en la diferencia: “I prefer to use “the Romantic period” rather than “Romanticism”. To think of an author who wrote between, roughly, 1776 and 1830, is not necessarily to think of a “Romantic” author in the old-fashioned sense.” (11).

Progresivamente y ya en 2001 con más fuerza la crítica ha tomado conciencia de la arbitrariedad en la nominación y Kitson (2001) afirma:

‘Romanticism’ is a critical construct, a term not used by the artists and critics of the period 1790 to 1830 in the specialized sense of signifying an adherence to certain aesthetic ideas and concerns, or “symptoms”, in the formulation of René Wellek. (1)

Todo ello ha ido cambiando en favor de las propuestas contemporáneas, contando con el ya cada vez más extendido concepto de “the long Eighteenth Century”, así como la etiqueta que Wolfson y Gaperin utilizan en “The Romantic Century” (1997, 2006) para desdibujar fronteras entre prerromanticismo y Romanticismo o entre Romanticismo y la época victoriana. Por ejemplo, la iniciativa de la revista *Romanticism and Victorianism on the Net* publicada en la Universidad de Montreal (Canadá) hace converger Romanticismo y Victorianismo y utilizan ya términos como “romantic realism” o “victorian romance”. Freedgood y MacLane (2013) con una pregunta retórica cuestionan la cooperación y fusión de ambos movimientos: “Might we, Romanticists and Victorianists, be or become one people?” (2013, 1).⁸

En este sentido incluyendo ya el periodo victoriano en la delimitación del movimiento, Wallace (2009) ha apuntado la necesidad de no constreñir el movimiento a autores específicos ni de perder el sentido general e importante de todo lo ocurrido en los dos siglos entre los que cabalga:

With the expansion of the Victorian era backward to include the early nineteenth-century Chartist movement and pre-1837 reform bills, British Romanticism as a particularly short period risked disappearing altogether into merely authorial scholarship –the Wordsworth or Blake specialist– a subspecialty within the larger centuries to either side. (3)

En general la crítica del siglo XXI opta ya por aceptar la pluralidad del Romanticismo. Rosenthal (2014) define así el movimiento, aunque cayendo también en los estereotipos que lo han definido en muchas ocasiones: “The Romantic Age! Youth,

⁸Para más información sobre esta posible relación véase <https://ravonjournal.files.wordpress.com/2011/11/ravon64bart00romanticrealismintroduction.pdf>. La revista surgió en febrero de 1996 con el título *Romanticism on the Net*. El número 15 de agosto de 1999 se dedicó a la parodia romántica y en 2007 la revista fue ampliada con el título actual. Se puede consultar en la plataforma online de acceso abierto denominada *Érudit*.

ardor, a generous faith in art, excessive passions; amongst fevers, exaggerations, errors, it was a period really full of ideas, personalities and works” (7). Lo que sí se evita es delimitar la riqueza en siglos específicos, como cuestiona Wallace (2009): “What is lost when a conceptual organization such as “Romanticism” is elided into a diachronic period designation such as “the eighteenth century” or “the nineteenth century”?” (2). De ahí que voces que rechazan los mitos románticos como Wu (2015) afirmen que no se puede considerar al Romanticismo como un movimiento estructurado, ni que existen fechas concretas que puedan delimitarlo. Por ello, se tiende a desmitificar a los autores como excepcionales y a considerarlos como simples coetáneos en una época específica:

The biggest myth of all might be that the Romantics invented Romanticism in 1798, practised it till 1830, then died. Its negation is closer to the mark: no one invented Romanticism; there were no Romantics, and no *terminus ad quem* or *a quo*. There were just writers who lived at roughly the same period, leaving their writings behind them. They did not call themselves Romantics, nor attach labels to themselves. (270)

Otra dirección de la crítica ha sido basarse en etiquetas establecidas por los propios románticos para definir una corriente cultural muy variada donde nuevos géneros indican nuevos rasgos de esta época. Así, Wheatley (2013, 2016) elige la expresión “age of personality” usada por Coleridge en *Biografía Literaria* para referirse irónicamente a importantes confrontaciones en la prensa del momento que definieron la época, como la confrontación entre *Edinburgh Review* y *Quarterly Review*: “this AGE OF PERSONALITY, this age of literary and political GOSSIPING” (1). Con ello incide en textos expuestos al público con intencionalidad manifiesta: “cultural preoccupation, frequently malicious, with the private lives of individuals in the public eye” (1). Ello sin duda permite, por ejemplo, entender la importancia de los conglomerados de colecciones paródicas publicadas en prensa, especialmente aquellas donde los referentes conocidos eran textos intelectuales y culturales reveladores de actitudes románticas que se transforman como burla y que permiten otro ángulo para explicar el Romanticismo, tal y como se prueba en este estudio.

También la crítica actual ha abierto el campo del Romanticismo para añadir más puntos de vista en su estudio. Muchas de las definiciones de los propios románticos se habían convertido tradicionalmente en arma restrictiva para estudiar este complejo movimiento como las únicas claves de la identidad del movimiento. Se citaban hasta la extenuación las palabras de Wordsworth en el prefacio de la edición de 1800 sobre la poesía: “the spontaneous overflow of powerful feelings” (246) o su explicación sobre las técnicas experimentales que llevaría a cabo: “fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation. . .” (241). Su objetivo parecía haber sido el único en la construcción de la mentalidad romántica: “to make the incidents of common life interesting by tracing them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature . . .” (244-5). Sin embargo, si bien se asumen como claves para entender una manera nueva de hacer poesía, la crítica contemporánea ha abierto una variedad y multiplicidad de accesos al Romanticismo que nos permite ser conscientes hoy de la naturaleza sofisticada del movimiento. Estudios que marcan las nuevas tendencias del Romanticismo, como los de Keen (2004), han sacado a la luz figuras tan importantes como Wollstonecraft destacando nuevos ángulos más desafiantes. El crítico ve su contribución en una concepción conflictiva del paisaje, algo que había sido sagrado dentro del movimiento romántico:

The Romantics may be remembered today as nature poets but for Wollstonecraft, ironically, the celebration of nature was itself part of the artificialities of the age, a fashionable urban pose rather than a genuine rural phenomenon. (172)

Por ello, el Romanticismo es ya un prisma de diferentes caras que se resiste a constreñirse para definir solo un Romanticismo según la personal visión de Wordsworth, como se priorizaba antaño. Las parodias precisamente a Wordsworth y a otros muchos autores y temas románticos en estilos muy diferentes han dejado un campo abierto que abre nuevas líneas de estudio y cuestiones complementarias que mantienen la curiosidad por este movimiento tan supuestamente trillado.

Sin duda, acercamientos al Romanticismo desde la visión de apertura del canon de Duncan Wu fueron la señal clara de cambio. No es casualidad que este crítico en 1999 incluyera ya la poesía de *The Anti-Jacobin* como ejemplo del ámbito paródico, así como la inclusión de voces femeninas que también proponían Stones y Strachan (1999, 2010). La tercera edición de la antología romántica de Wu publicada en 2006 marcó un giro más de tuerca que demostraba de manera categórica una variedad de voces y de visiones románticas que se resistían a entrar en una misma definición. Señaló abiertamente la imposibilidad de encontrar un consenso: “Although many definitions are suggested, none command universal agreement” (14). Su estudio de 2015 rompió definitivamente con el retrato tradicional del Romanticismo y dejó las puertas abiertas a nuevas tendencias para encontrar más campos de investigación.

La problematización de designar la corriente romántica con fechas o etiquetas complementa además a la dificultad de definir su temática. La crítica se ha debatido desde siempre entre encontrar orígenes en un tímido prerromanticismo y hacer su seguimiento hasta mediados del XIX. Así, Bernbaum et al. (citado en Raysor 1950) hizo un acopio tradicional de “temas prerrománticos”, entre ellos, el sentimentalismo, la naturaleza, la melancolía, la reforma humanitaria, la religión, la Revolución Francesa, el primitivismo, el interés por lo oriental, escandinavo y celta, la novela gótica, la lírica, la filosofía y los conceptos de imaginación, genio, belleza y gusto, la literatura extranjera y la relación de la literatura y las artes. Este prerromanticismo se buscaba en trazos técnicos, pues, como señaló Pujals (1969), podía rastrearse el abandono del pareado, el uso de metros tradicionales, la naturaleza como materia estética, el abandono de clubes y salones, el sentimentalismo moralizante introducido por Richardson, el sentimiento religioso, el subjetivismo, el espíritu filantrópico y el vivo interés por el pasado. (8-9). Watson (1960) describía en los comienzos del Romanticismo el descontento con las formas existentes y la búsqueda del elemento innovador en la expresión:

Romanticism is, at bottom, a mood of discontent with the accepted rules of expression, a feeling that the expression of human nature has been cribbed and confined by dead laws. This discontent issues in an excited attempt to discover fresh means by which the artist may explain himself to others, means more appropriate to new experiences. (535)

Este “modo” de descontento da lugar, como explicó Furst (1969), a concebir el Romanticismo entendiéndolo como una pugna entre conceptos pasados y nuevos y a buscar temas diferentes. Así, ella misma enumeraba la fijación de Goethe con la enfermedad, la propuesta de Stendhal para entender el arte contemporáneo o de Babbitt para priorizar la aventura y lo maravilloso frente a lo probable (5). A partir de estas ideas, se buscaban las nuevas propuestas de temática romántica, como describía Mumford (1974):

. . . a new interest in external nature, a new interest in the human soul, a new interest in the relation of man to God, and a new interest in certain sort of cultures, particularly those distant in time or space from the contemporary Western World. It was characterized by one of its practitioners as a return to the Middle Ages (“the Age of Faith”), and by another as modernity. (1)

También como motivo constante se incidía en la exploración de la figura del poeta. Butler (1981) veía en la noción del poeta rebelde una de las claves del movimiento, proyectada en siglos posteriores con éxito: “the idea of the “Romantic Poet” or bohemian intellectual opposing society was as attractive following the demonstrations and barricades of the 1960s as it was after 1830 and 1848” (3).⁹ Holmes (2005), por ejemplo, llega a describir el modelo de Byron como el prototipo que marcará el estilo romántico:

Byron’s portraits give us an unforgettable insight into their explosive notion, which still shapes (or distorts) our concept of inspiration and the creative artist. From now on the Romantic poet was young, solitary, brooding, beautiful and damned.” (7).

⁹ Luis Cernuda (1986) en su completo estudio sobre los románticos ingleses ofrece una taxonomía sofisticada y muy inteligente sobre el tipo de poeta romántico.

Además de esta figura central, se buscaban con afán temas que revelaran novedad y nuevas apreciaciones de la realidad. McFarland (1987) hizo un listado exhaustivo intentando recoger los más destacados:

. . . external nature, imagination, egotism, love of the particular, flight into the medieval, flight into the Orient, flight into drugs, a preoccupation with dreams, with melancholy, solitude, suicide, an ubiquitous awareness of process and current, a longing for the infinite and unattainable, an omnipresent involvement with the organic, and a profound commitment to symbol. Still more could be added; (13)

Löwry y Sayre (2001) por su parte optaron por utilizar una serie de conceptos binarios para reflejar un fenómeno de contradicciones:

Apparently an undecipherable enigma, the Romantic phenomenon seems to defy analysis, not only because its exuberant diversity resists any attempt to reduce it to a common denominator but also and especially because its fabulous contradictory character, its nature as *coincidentia oppositorum*: simultaneously (or alternately) revolutionary and counterrevolutionary, individualistic and communitarian, cosmopolitan and nationalistic, realistic and fantastic, retrograde and utopian, rebellious and melancholic, democratic and aristocratic, activist and contemplative, republican and monarchist, red and white, mystical and sensual. (1)

Esta es sin duda la línea que marca ya el acercamiento contemporáneo al Romanticismo, la conciencia de enfrentarse a una época histórica difícilmente descriptible por la sofisticación del cambio y renovación que supuso para la literatura y que abarca a un panorama cultural complejo.¹⁰ De ahí que en un sentido general, se pueda observar una tendencia cambiante que ha permitido pasar de una crítica preocupada por datar temporalmente y con categorías fijas al fenómeno y por la renovación actual que lo abre con perspectivas y voces nuevas. Dentro de esa apertura, merece la pena asomarse al rol que tuvo la parodia en todo ese entramado para a través de una imagen distorsionada

¹⁰ En su traducción a *The Eve of St. Agnes* de Keats, Pérez Romero y Zambrano comentan la importancia del uso de la antigua leyenda en la composición, no solo como motivo romántico (“recurso habitual en todo el Romanticismo porque el romántico busca su propia esencia en la comunidad”), sino como signo impregnado en las manifestaciones culturales del momento (“en la música de Wagner, en la poesía con Novalis o Bécquer, en el cuento con Grimm o en la política en el resurgir de los nacionalismos.” (1996, 11).

por la burla con intencionalidad y creatividad, indagar en la riqueza de las ideas románticas.

2.2. Parodia: Contribuciones históricas y nuevas tendencias de la crítica

“The institution’s persistent efforts to define parody, to sort it from non parody, to trivialize it, and to recuperate it as commentary, show that it has long felt the thorn of parody; if parody has been unconscious of criticism, criticism has not been neglectful of it.”
Parody and its Containment (Jones, 1996, 73)

En palabras de Hannoosh contamos con una “long and protean history of parody” (1989, 9), una multiforme historia que cambia y que ha ido definiendo y redefiniendo el sentido y uso de este recurso que parece caracterizarse por su longevidad.¹¹ Si bien este estudio se centra en obras de parodia romántica literaria resulta interesante cuanto menos echar la vista atrás y ver el rastro que ha ido dejando en la historia a lo largo de distintas épocas, sus orígenes clásicos y su transformación hasta llegar a la época romántica. Ello nos permite comprender el legado que llega al Romanticismo, los ragos que en cierta manera lo hacen diferente al resto de parodias y su evolución en posteriores etapas.

2.2.a. Inicios y desarrollo. Contribuciones de la parodia clásica

La poca claridad de los orígenes de la parodia y la dificultad para enmarcarlos con exactitud ha llevado a discusiones largas que refleja la crítica. Wells en su clásica antología definió vagamente el origen de la parodia como “uncertain” (1904, xix) pero apuntó sin embargo sus innegables principios griegos y romanos. Macdonald (1960) acentuó con certeza su origen griego descartando que los hebreos, primeros cristianos o egipcios la hubieran utilizado antes:

Parody seems not to have appealed to the ancient Hebrews or the early Christians; at least there is no trace of it in either the Old or the New Testament. The Egyptians were also immune –*The Book of the Dead* was more their kind of

¹¹ También Deeds alaba la larga tradición de la parodia, puntualizando dos grandes hitos su origen clásico y Cervantes como precursor: “As a literary form and rhetorical trope, parody has a venerable history: in classical literature and rethoric; in the great precursor of the Western novel, Cervantes’ *Don Quixote*.” (1999, 226)

thing. But the Greeks, an invincibly secular and rational people, were addict. (562)

Tildando así de “adicto” al pueblo griego como practicante de la parodia, Macdonald señalaba específicamente su origen en las obras del drama ateniense (“satyr plays”, 562), composiciones que se representaban tras las tragedias por los mismos actores llevando disfraces grotescos. Son unas obras que Dentith (2000) define incidiendo en la reducción cómica que se hace de asuntos heroicos y mitológicos: “a travestyng form which presented heroic and more generally mythological legends in a reductively comic way” (43). Este elemento “reductor” de la parodia mezclado con el humor es elemento innegable y poderoso en las parodias literarias románticas que se estudiarán, pero que sin embargo, consiguieron encumbrar a aquellos a los que la burla ridiculizaba.

En general, la crítica consensúa el origen griego y las pocas fuentes documentales que se han conservado. Fuentes de referencia tradicionales como *A Dictionary of Literary Terms* (1986) de Cuddon priorizan al teatro griego como género inicial de la parodia y a Hegemón de Thasos como precursor.¹² En esta línea, muchos críticos como Hannoosh (1989), Müller (1997), Genette (1989) y Johnson (2000) señalan a Aristóteles como primer detector de parodia.¹³ F. W. Housholder (1944) busca el término griego (παρωδία) y recupera las palabras de Aristóteles en *Poetics* cuando señala a Hegemón como primer autor de parodia:

Homero imita a personas mejores que nosotros, Cleofón a iguales, en tanto que Hegemón de Thasos, el primero que compuso parodias, y Nicocares –el autor de la *Delíada*– imitan a personas peores. (1977: 1448 a)¹⁴

Hutcheon (1991, 32) también aprovecha el término griego para aclarar su intención: el prefijo (para), que puede significar “en contra” o “cerca” y el nombre (“ode”), que

¹² También menciona al poeta Hipponax en el siglo VI como importante precursor.

¹³ Lelièvre además de Homero señaló también a Pigres (1954, 81).

¹⁴ Housholder hace también relación de las referencias que hizo Ateneo de Naucratis (siglos II-III) a otras muestras de parodia, no solo a Hegemón sino a Aristóxeno, Polemón, Alejandro el Etolio, Jenófanes de Colofón o Diógenes Laercio, probando el amplio uso de la parodia en el mundo griego.

significa canción. Así el término haría alusión a una canción en contra de alguien o cantada “cerca” de otro sin intención de ataque. Esta vaga acepción hace que la entendamos como un tipo de composición especial, tal y como hace Genette quien también valora la obra de Hegemón:

. . . el solo hecho de que Aristóteles lo tenga en mente y describa, por poco que sea, una o varias de sus “obras”, revela que su actividad no pudo reducirse a una simple manera de *recitar* la epopeya (1989, 21)

Genette también menciona la *Deilíada* de Nicócares, una anti-epopeya a la que denomina “*Ilíada* de la cobardía” (21). A ella añade otra obra paródica atribuida a Homero, *Margites* y otra más conocida, *Batrachomyomachia* o *La Batalla de las ranas y los ratones* de autor anónimo pero que imitaba claramente el estilo de Homero. A esta última, críticos como Macdonald la definen en términos generales como obra burlesca (1960, 562) y otros como Vián la consideran parodia de forma (1981, 145)¹⁵ tomando como referencia la clásica diferenciación que hizo Highet entre la parodia según la forma o la temática (1962, 69). Ello le permite también hacer la comparación entre esta obra y *The Vision of Judgment* de Byron afirmando: “one appears to be a parody of form, and the other a parody of subject-matter”(89).¹⁶

Bajtín en *Dialogic Imagination* (1981) también dedicó algunas reflexiones a la *Batrachomyomachia* indicando no solo la calidad literaria de los griegos al llevar al juego paródico en el retrato de sus mitos nacionales y su orgullo, sino el que atribuyeran tal técnica al mismo Homero:

. . . the literary consciousness of the Greeks did not view the parodic-travesty reworkings of national myth as any particular profanation of blasphemy. It is

¹⁵ Vián señala la tradición en la literatura española que parte de esta obra clásica en autores como Villaviciosa y *La Mosquée* (1777), Lope y *La Gatomaquia* (1634), Álvarez de Toledo y *La Burromaquia* (1727), Juan de la Cueva y *La Muracinda* (1604) o Nieto Molina y *La Perromaquia*. A todas las califica de “épicas burlescas” (146).

¹⁶ En su estudio comparativo “Byron, Quevedo Redivivus”(1998), Losada Friend demuestra que la composición romántica del autor inglés se basa precisamente en una parodia de la forma/género del *somnium*, también utilizado con éxito y con anterioridad por Quevedo en sus “Sueños”.

characteristic that the Greeks were not embarrassed to attribute the authorship of the parodic work “War between the Mice and the Frogs” to Homer himself. (55)

Genette llega a definir la *Batrachomyomachia* como “poema heroico-cómico” de estilo épico y noble que promueve la reflexión de un tema de órdenes sociales inferior provocando la risa (1989, 22). Esta vinculación estrecha entre el uso de parodia y las reflexiones y ataques políticos al adversario se verá entremezclada en el análisis de *The Anti-Jacobin*.

A su vez, Macdonald (1960) describe a la *Batrachomyomachia* como “mild fun” (562) y da otros ejemplos destacados de parodia como *Cyclops* de Eurípides y *The Searching Satyrs* atribuida a Sófocles, junto con la más celebrada, *Gigantomachia*. Para él, la verdadera parodia parte de Aristófanes (que parodió los estilos de Esquilo y Eurípides) y alaba las escenas paródicas de sus obras de teatro *The Frogs*, *The Birds* y *The Acharnians*. También para Dane (1988) Aristófanes es autor fundamental junto con Luciano. Los considera a ambos claves en la historia de la parodia que define como discontinua señalando la época posterior al siglo XVII como momento clave para su desarrollo, por definirse entonces su carácter intencional y deliberado (Dane, 1988, 12).

Bajtín amplía el abanico clásico de la parodia con la literatura romana, incidiendo en sus múltiples formas que surgen por su uso popular, de sostenido tono atrevido:

Roman literature, and especially the low literature of the folk, created an immense number of parodic-travesty forms: they provided the matter for mimes, satires, epigrams, table talks, rhetorical genres, letters, various types of low comic folk art. It was oral tradition pre-eminently that transmitted many of these forms to the Middle Ages, transmitting as well the very style and the logic of Roman parody, a logic that was bold and consistent. (1981, 58)

Wells también había definido a las parodias de la Antigüedad por su tono directo e incisivo: “Their wit is coarse, their humor heavy; they are usually caustic and often irreverent” (1904, 1967, xx).

En general, Housholder (1944) definiría las primeras parodias así: “a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light,

satirical, or mock-heroic subject” (3). Estudió además a los primeros parodiadores o *παρωδοί*, definiéndolos como aficionados que convivían con los bardos. Frente a los bardos que recitaban himnos y canciones épicas en los festivales, los parodiadores improvisarían breves poemas en estilo épico burlesco para entretener al público tras la actuación de los bardos, en un plano secundario (8). Con ello, el crítico describe la actividad del parodiador como acción improvisada, de corte mimético y de poca creatividad, grandes argumentos tradicionales que se han repetido tradicionalmente como rasgos de la parodia, minando su auténtico valor y ocultando sus rasgos de ingenio, erudición y humor crítico que en muchas ocasiones se han ignorado. De este término *παρωδοί*, continúa Housholder, derivaron los términos *παρωδη* y *παρωδία* con su primer significado “imitative song, mock epic” y más tarde el verbo *παρωδέω* que significaba “to sing, compose or write in the manner of mock-epic, to apply serious verses to humorous ends” (8).

La relación de humor y parodia también la estudió Lelièvre al analizar la parodia clásica señalando sin embargo que el humor no debía entenderse como ataque en contra del autor original (1954, 71). Definió tres técnicas principales en la parodia. La más común consistía en reproducir el fragmento de un texto de un autor cambiándolo al convertirlo en un tema de menos rango o transformando su contexto, dando un giro menos serio que el de su autor original (66). Identifica esta técnica en autores como Aristófanes, Matrón, Luciano, o también Horacio. La segunda técnica, también usada por Aristófanes o Luciano, reproduce el estilo y pensamiento del texto original pero exagera sus características (67). Una tercera técnica reproduce el texto palabra por palabra pero aplicado a un asunto o circunstancias diferentes a las del texto parodiado, lográndose el mismo efecto paródico:

. . . a passage is reproduced verbatim or virtually so, but applied to a matter not intended by the original author or used in a new set of circumstances to achieve the contrast on which all humor seems to centre. The result is essentially parodic

in its effect, but the basic processes of imitation and alteration are not involved, and to include it under parody may imply some departure from the original (69).¹⁷

Genette teniendo en cuenta los textos conservados por la tradición señala también tres variedades distintas de parodia, que a su vez parecen compartir “una burla de la epopeya” (1989, 22):

... una resulta de la aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar; la otra, de la trasposición de un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, de la aplicación de un estilo noble, el de la epopeya en general, o de la epopeya homérica, e incluso, si tal especificación tiene algún sentido, de una obra concreta de Homero (*La Ilíada*), a un asunto vulgar o no heroico. (22)

Este efecto de banalización como se verá, constituye la clave esencial de parte de la parodia literaria romántica, como en *Warreniana*, por ejemplo, donde las composiciones son anuncios de betún supuestamente escritos por importantes y conocidos autores románticos.

Hannoosh (1989) insiste como Genette en la escasez de documentos en la Antigüedad pero admite que por las pocas obras que se han conservado se puede definir la parodia literalmente como “an imitative song, and, functionally, mock-heroic poetry” (11) atreviéndose a establecer un paralelismo evidente con la parodia actual:

The association of *parodia* with mock-epic –the comic imitation and distortion of epic style by its application to a low subject– suggests that parody, in its earliest use, already possessed the characteristics now considered essential to it: imitation, transformation or distortion, and a comic element. (12)

Chambers (2010) resume y generaliza el tipo de escritos considerados como parodia en la época antigua, de manera que su amplio margen engloba diferentes categorías que lista así: “Comic Epic”, “Mock Epic”, “Aristophanic Comedy”, “Specific Parody”, “Comic and Non-comic Imitation, Adaptation, and Paraphrase, Etc.”, y “Punning and Wordplay” (196).

¹⁷ Lelièvre ve ejemplos de esta tercera técnica en *Thesmophoriazusae*, pudiendo coexistir sin embargo las tres técnicas en una misma obra (70), especificando la evidente necesidad por parte del lector de conocer el tema tratado para poder detectar la parodia como tal.

En general, comprobamos que en la historia de la parodia clásica ha predominado la discusión sobre sus orígenes, sus problemas de transmisión y traducción de los textos. Hemos visto que se señala a Hegemón como iniciador y las primeras obras surgen a partir de imitaciones a Homero, siendo también Aristófanes una figura fundamental como modelo. Sí existe la tendencia entre críticos como el tradicional Macdonald (1966) o incluso los más contemporáneos como Korkut (2009) que prefieren partir del análisis de la parodia medieval. No es de extrañar tampoco que ambas influencias lleguen hasta la parodia literaria romántica. Un relevante contribuyente en *The Anti-Jacobin* como Frere no solo tradujo cuatro obras de teatro de Aristófanes, sino que creó su propio poema épico burlesco basado en las leyendas de Arturo con *The Monks and the Giants* (1817-18).

2.2.b. Aportaciones a la parodia en la Edad Media

Para hablar de la parodia en la Edad Media resulta fundamental el estudio ya clásico y anteriormente mencionado de Bajtín (1981) donde describiéndola desde sus orígenes romanos la considera una de las formas más antiguas y extendidas de representar la oralidad, la palabra directa del otro, una relación que en la Edad Media no dejaba de ser “compleja y ambigua” (69). Rose, sin embargo, ha señalado las limitaciones de este acercamiento pues Bajtín considera solo la parodia dentro del contexto restringido de las formas carnalescas en época medieval (1995, 158).

Martha Bayless (1996) también en un estudio clásico establece el año 500 para su comienzo. Establece diferencias entre la parodia de los años 500-1100 y la de los años 1100-1500, aludiendo al carácter dinámico y cambiante de la parodia durante todo el periodo medieval. En la primera parte, según Bayless, la parodia es divertida, más relacionada con el humor que con la crítica y con tendencia a instruir. La define principalmente como parodias textuales y destaca como ejemplo principal del primer periodo la obra *Cena Cipriani*, una historia relatada a través de citas y alusiones bíblicas sobre personajes del Nuevo y Antiguo Testamento que asisten a un festín y que recrean

ridículamente sus roles bíblicos (11). Da también un ejemplo de parodia caústica y excepcional en este periodo, *Salomon et Marcoful*, un diálogo en el que el loco Marcolf parodia de manera cruel los sabios proverbios de Salomón. (11). Por otro lado, define la parodia de 1100 hasta 1500 como un tipo de composición más crítica, más aguda, a la que denomina parodia social, en vez de textual. El ejemplo que más destaca de este periodo es la parodia al ritual de la misa, que en ocasiones se vuelve escenario propicio para homenajear a Baco y Decio. También señala la obra *Receptum pro stomcho S. Petri* (Receta para el estómago de San Pedro) en una burla abierta a la corrupción del clero (12).

Dentith (2000) en una postura más moderna también ha tratado de definir el origen de la “medieval *parodia sacra*” (53) buscando entre las manifestaciones populares como el carnaval un espíritu de expresión popular (“popular energies”, 53), frente a los ejemplos de parodias que surgen desde la propia institución de la Iglesia (“monastic laughter”, 53). Define la profusión de su uso y la condena que ambas recibieron (50), marcando así la importancia crítica y subversiva de la parodia:

The overwhelming critical attitude toward humor/carnival/play is the idea that humor fosters irreverence and thus subversion and danger. In the secular world this danger is social revolution and the overthrow of hierarchies; in the ecclesiastical world its religious equivalent, blasphemy and godlessness. (197)

En esta línea, Bajtín, también había indicado la prodigabilidad de la parodia, extendida a todos los géneros, existiendo una contrapartida paródica por cada texto/acción seria:

... there never was a single strictly straightfoward genre, no single type of direct discourse– artistic, rhetorical, philosophical, religious, ordinary everyday– that did not have its own parodying and travestyng double, its own comic-ironic *contre-partie*. (53)

La valiosa aportación de Bajtín sobre todo incidió en señalar la atmósfera festiva en la que la parodia se genera. Entiende que se crea la parodia como una manera de representar la palabra de otro, siendo el otro el conjunto de las voces autoritarias y

consideradas sagradas (“the Bible, the Gospel, the Apostles, the fathers and doctors of the church”, 69). Estas resultan parodiadas en un contexto donde ambas clases poderosas y populares conocen bien las reglas del juego.

Bayless calcula que solo un diez por ciento de la parodia medieval no estaba relacionada con la Biblia o la Iglesia, mientras que una gran proporción de parodia religiosa se generaba a través de imitaciones cómicas de literatura religiosa sin llegar a ridiculizar la religión en sí (6). Según la autora, la burla iba dirigida principalmente a temas como la corrupción y la avaricia de la Iglesia, así como a las figuras de los monjes. Esta mirada ridiculizaba la representación del clero y será una constante en la historia literaria sin duda hasta el periodo romántico, donde Peacock los nombrará con alusiones a la glotonería o al excesivo gusto por la bebida, especialmente al vino, vinculado a los ritos eclesiásticos.

Bayless también señala la profusión de la parodia medieval tanto en verso como en prosa (“mock epic, beast epic, narrative poems, and both substantial and brief prose works with parodic components— as well as parodic lyric poetry”, 7), destacando sobre todo el peso de la tradición latina. Divide las cuatro categorías principales de la parodia medieval en parodias de la Biblia, de las vidas de santos, parodias a la liturgia y centos cómicos de textos religiosos (9). Como ejemplo de parodia bíblica destaca la obra más popular, *Cena Cipriani*.¹⁸ Dentith la describe como “allegorical parody” (50) y Bajtín como “a fascinating Gothic symposium” (70) o “parody on sacred texts and rituals” (71).

¹⁸ *Cena Cipriani* es un texto en prosa de unas 1500 palabras que relata la fiesta de una boda, la del rey Johel de Canaá de Galilea. Es un inventario de personajes y acciones que coinciden con personajes de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Bayless estudia esta juxtaposición señalando el efecto ridículo al situar a personajes bíblicos en situaciones absurdas (32). Esta obra fue tan popular que surgieron cuatro variantes: *Cena nuptialis* de Hrabanus Maurus, probablemente escrita entre los años 855 y 856 y que transformó algunas historias de *Cena Cipriani*; *Cena Iohannis* de John Hymmonides (ca. 825-882) que cambia el formato con 324 versos rítmicos; *Cena Azelini* escrita por el monje Azelino de Rheims, también en verso y de menos fuerza cómica; y *Arras Cena* escrita probablemente sobre 1200 y escrita en estrofas de cuatro versos octosilábicos, tratándose de una variante más sofisticada por ser una hábil combinación entre alegoría y humor (Bayless, 19-51).

La influencia de este tipo de obras se alarga en el tiempo y la tradición paródica religiosa pasará de siglo a siglo. Paulson por ejemplo (2003) verá también la influencia del ambiente festivo en las parodias del siglo XVIII donde destaca la práctica carnavalesca y festiva con equivalentes paródicos de liturgias, plegarias e himnos, sobre todo en torno al Padre Nuestro, el Credo y el Ave María (xv). Encuentra también en la serie de William Hogarth, *A Harlot's Progress* (1732), la parodia al Nuevo Testamento en torno a la imposible redención de su protagonista, Molly Hackabout (xv). A su vez, Kent y Ewen (1992) incluyen en su antología tres importantes parodias de Hone basadas en el *Book of Common Prayer*.

Con ello, podemos además añadir el hecho de que en la parodia literaria romántica se prodigan las reuniones en torno a cenas y eventos festivos, momentos idóneos para la burla de personajes e ideas. En ellos, los brindis en especial son espacios donde se parodia a políticos liberales en *The Anti-Jacobin*, imitando la noticia de la prensa sobre la celebración de la fiesta del cumpleaños de Fox, o las comidas en *Rejected Articles*, al igual que los conocidos banquetes en las novelas de Peacock, escenarios propicios para el debate de temas literarios en clave paródica.

Bayless también estudia la proliferación de *mock-saints' lives* y de las parodias con estructura de sermones. Alcanzaron popularidad, por ejemplo, los personajes “santos” Nemo e Invicem (“Nadie” y “Otro”), que surgen del juego de palabras asociadas al término “nobody” que Bayless remite hasta Homero y la *Odisea*. La estrategia paródica de sus sermones consistía precisamente en la interpretación literal de la Escritura (Bayless, 79). Gilman (1974) ha probado asimismo la buena recepción y secuelas de este tipo de sermones a lo largo de los siglos.

Se desarrollaron también obras basadas en parodias al rito litúrgico, entre ellas las que Bayless denomina “drinkers' Masses” que no llegaban a convertirse en blasfemia por su tono moderado (93). El requisito principal, tanto para el parodiador como para la

audiencia, era conocer bien el modelo de la misa católica. Para Bayless, la parodia de la liturgia cumplía dos funciones: el personaje exponía con humor sus faltas y pecados en clave divertida (“a mild form of self-mockery”, 128) y de manera simultánea podía condenar el comportamiento ofensivo o inmoral del resto. De toda la misa, el tema de la bebida era tema recurrente para la parodia y así en canciones, himnos, parodias en prosa se multiplicaban los juegos de palabras y expresiones solemnes como *oremus* (“oremos”) se sustituían intencionadamente por *potemus* (“bebamos”). Significativamente, la obsesión por la bebida como marca de pérdida de control y de ocasión para revelar el ridículo de personajes y figuras relevantes es incontable en las tres colecciones de parodias analizadas en este trabajo. El estado ebrio es uno de los recursos más utilizados para indagar en la pérdida del respeto público de políticos, autores o ideologías románticas.

La contribución de Dentith en el estudio sobre parodia litúrgica como parodia religiosa vernácula apunta a la relevancia de actos que rodeaban las fiestas de los *Fools’ Festivals* (51), que se celebraban antes o después del día de Año Nuevo, en torno al 28 de diciembre, fiesta de los Santos Inocentes. Eran representaciones donde se invertían los significados religiosos del catolicismo medieval y cuya parodia derivaría más tarde en representaciones cómicas del siglo XV como la denominada elección del “boy bishop” (donde un chico del coro se elegía para parodiar al obispo auténtico, generalmente ridiculizando la elección de figuras eclesiásticas).

La última categoría que Bayless define son los “humorous centos” (129), composiciones cómicas que consistían en la transformación de obras religiosas conocidas. El tema principal de estas obras era el dinero y se criticaba principalmente el interés de cargos eclesiásticos en la adquisición de fondos monetarios. El género denominado *Money-Gospel* fue el más popular de todos. Se presentaba el dinero como deidad y a los oficiales de la Iglesia como sus discípulos más fieles. La obra *Garcineida*

compuesta de citas de la Biblia, citas clásicas y litúrgicas describía a Mammon como sustituto de Dios y arremetía contra la codicia papal o contra la glotonería de los clérigos, retratos muy presentes en la parodia romántica al retratar la codicia de los políticos o como en la narrativa de Peacock con personajes como Opimian o Gaster, entre otros. El enriquecimiento de los políticos en *The Anti-Jacobin*, así como de los empresarios en *Warreniana* o de los pomposos críticos y editores en *Rejected Articles* recoge esta conocida tradición.

En esta línea, otra obra relacionada con este tipo de parodia fue la *Epistola notabilis de Pecunia* (La carta notable de Pecunia) del siglo XIV. El dinero queda personificado en el personaje de una mujer emperadora, Pecunia, cuyo nombre directamente relacionado con el dinero, presenta a un personaje de fuerza política importante de gran avaricia (154-5). La parodia surge de la imitación del modelo de una carta escrita por este personaje ficticio de gran rango donde revela en primera persona sus ambiciones. Este tipo de composición alcanza un gran desarrollo en el ámbito de la parodia del XVIII, que seguía la moda de la *sham letter* que entrará con fuerza gracias a *Shamela*, la parodia de la novela epistolar *Pamela* de Richardson. En el siglo XVIII se prodiga este tipo de composición y resulta interesante cómo llega a las parodias de cartas al editor en *The Anti-Jacobin* y *Rejected Articles*.

Otro tipo de centos era el “nonsense-cento” que si bien incluía citas bíblicas no formaba una narrativa coherente como estos últimos. Llegaban a convertirse en ocasiones en una composición absurda, como sucede en *Eusebius dixit* del siglo XI. La mayoría de los centos tenían forma de sermones y normalmente se escribían para ser leídos en alto, lo que pone de manifiesto la relevancia de la transmisión oral en estas parodias medievales. No es nada desdeñable esta influencia que llegará también a la parodia de sermones en el XVIII o al extremo de composiciones absurdas, como el desarrollo del “nonsese verse” victoriano como forma popular de la parodia.

El estudio de Bayless resulta útil puesto que ha recopilado parodias latinas de la Edad Media (215-27). Las clasifica según la forma del texto imitado y establece dos categorías: parodias de modelos eclesiásticos (los ejemplos ya mencionados) y parodias de modelos laicos, como las “mock-grammars” (224) entre las que destaca: *Scribere clericulis* del siglo XIII, una parodia obscena de *Doctrinale* of Alexander Villa Dei o “Pidgin Latin” (225); o “mock-sermons” como *Sermo Noster audiates*, una composición en tono lastimero en verso escrito en mal latín con efecto cómico; o “mock-scientific treaties” como *Proprietates Anglicorum* del siglo IV, un tratado burlesco que clasifica a los habitantes de Rochester como escoria (226). Además, Bayless ofrece la diferenciación entre parodia textual y parodia social, ambas basadas en el concepto de imitación:

. . . an intentionally humorous literary (written) text that achieves its effect by (1) imitating and distorting the distinguishing characteristics of literary genres, styles, authors, or specific text (textual parody); or (2) imitating with or without distortion, literary genres, styles, authors or texts while in addition satirizing or focusing on non-literary customs, events, or persons (social parody). (3)

Sin embargo, Bayless da a entender que la parodia social medieval iba más dirigida al entretenimiento que hacia la crítica (“more often entertainment than polemic”, 7) y que uno de los recursos más importantes de la parodia medieval religiosa, la inversión con sustitución establece un juego de cambios de registros continuos que es el que produce risa (197). En general, el estudio de Bayless resulta beneficioso por su exhaustivo repaso al humor paródico medieval, centrado, como afirma la autora en “comedy of debasement” un proceso donde lo alegórico, espiritual y abstracto se vuelve literal, palpable y concreto (197). Es lo que en el ámbito laico también ocurrirá por ejemplo al transformar el modelo literario del romance en la parodia de Chaucer con *Tale of Sir Topas*, uno de los *Canterbury Tales* escrito alrededor de 1386 que publicó Caxton en 1476. Korkut (2009) lo define como el origen de la literatura paródica inglesa.

Todo ello, siguiendo a Bajtín, engarza las formas paródicas de la Antigüedad y la Edad Media (tanto en lengua vernácula como latín) a través de la conciencia de ambiente

festivo: “All the parodic-travesty forms of the Middle Ages, and of the ancient world as well, modelled themselves on folk and holiday merrymaking.” (79). Este modo carnavalesco quedará imbuido en la parodia y la caricatura posterior y llegará sin duda hasta las representaciones de época romántica, donde Taylor (2018), por ejemplo, destaca las caricaturas de Napoleón como Arlequín a principios del XIX en Inglaterra, una parodia visual y parte de la propaganda anti-napoleónica que se complementaba además con poemas cómicos como el “Harlequin’s Invasion” de James Smith, publicado en agosto de 1803 en el *Morning Post* (213). Será precisamente James Smith con su hermano uno de los autores más influyentes en el contexto de la prensa literaria paródica romántica que infundirá este ambiente de burla festiva para acometer la crítica a los asuntos intelectuales del momento y cuya influencia es innegable en *Rejected Articles*.

Así, aunque considerada compleja y ambigua según las observaciones de Bayless y Bajtín, se puede perfilar el modelo que deja como legado la parodia medieval: una gran producción de parodia religiosa, donde la Iglesia, sus oraciones y ritos e incluso sus clérigos constituyen los temas más comunes como foco de la burla. El desarrollo de este recurso llega por igual a formas en verso (himnos, canciones, poemas, etc) y en prosa (sermones, evangelios o narraciones bíblicas) siempre con gran componente humorístico y festivo, que recoge también la producción laica. La función social que menciona Bayless tanto para la parodia religiosa como para la secular perfila a este recurso como arma arrojada contra las clases del poder, algo que en la época romántica se acentúa convirtiéndose en instrumento subversivo contra los poderes imperantes políticos y como crítica directa y burlesca a los temas y motivos literarios del Romanticismo. La maestría de las formas literarias burlescas se alcanzará sin embargo gracias a la evolución que la parodia tiene a través de la vuelta a la revisión de los clásicos en el Renacimiento y de su perfeccionamiento en los siglos XVII y XVIII.

2.2.c. Parodia y modernidad: Renacimiento, Restauración y siglo XVIII

Para Bajtín, la parodia marcó una nueva conciencia literaria y lingüística y abrió un camino innovador en la novela renacentista. Así hablaba de la irrupción del método paródico en el Renacimiento como estrategia que permea a todos los géneros:

At the waning of the Middle Ages and during the Reinassance the parodic-travesty word broke through all remaining boundaries. It broke into all strict and closed straightforward genres; it reberverated loudly in the epics of the *Spielmänner* and *cantastorie*; it penetrated the lofty chivalric romance. (79)

De hecho apunta que sus mejores logros llegaron con las grandes novelas de Cervantes con *Don Quijote* (1605, 1615) y Rabelais con *Gargantua* (1534) y *Pantagruel* (1532), obras que se convierten en referente del estilo paródico de otros muchos autores ingleses. Así, Watson (1987) descubre en el estilo de Cervantes lo que denomina un sistema ingenioso de parodia:

His method is kindred to that of Cervantes, who used parody ingeniously to reshape fiction during the same period, subsuming romance to create space for the novel. While there are elements of mock-heroic in Jonson's technique he uses self-dramatizing characters (as does Cervantes) primarily to belittle unhealthy literary forms, rather than using the forms (as does mock-heroic) to belittle the character. (2)

Watson define a los personajes como figuras que viven “their melodramatic fantasies within the more realistic environment of Jacobean city comedy” (1) y enumera a otros autores importantes que también se decantaron por la parodia en esta época: Beaumont y Fletcher en *The Knight of the Burning Pestle* (1607), Marston en *The Malcontent* (1604) y *Antonio and Mellida*, probablemente escrita entre los años 1599-1600. Menciona además a otros autores que usaron parodia más esporádicamente como Chapman, Webster y Shakespeare, o Thomas Heywood en *The Wise Woman of Hogsdon* (1638) y *A Challenge for Beauty* (1636).

También la aportación de Bayless (1996) resulta útil porque hizo seguimiento de la parodia al final de la Edad Media hasta su continuación en el Renacimiento, mostrando

que las leyendas de santos, como las de Nemo e Invicem no desaparecieron¹⁹. El motivo paródico se extendió por toda Europa no solo en latín sino en lenguas vernáculas.²⁰ Además de estas parodias de las vidas de santos, Gilman (1974) reconoce la importancia europea del sermón paródico y señala esta como su época dorada que se aventurará en la literatura inglesa del siglo XVIII y XIX en máximos exponentes. Destaca la obra de Defoe (*A Sermon Preached by Mr. Daniel Defoe, on the Fitting up of Dr. Burges's lare Meeting House*) o la de Fielding (*The Crisis: A Sermon on Revel. XIV. 9, 10, 11. Neccesary to be preached in all the Churches in England, Wales and Berwick upon Tweed, at or before the next General Election*, 1741), sin olvidar el famoso sermón de Parson Williams en la paródica *Shamela*. También incluye a Sterne con *Tristram Shandy* (1759-1767) y llega hasta a Auden en el siglo XX con *Life and Letters* (1934) donde incluye el “Sermon by an Armament Manufacture”. Concluye afirmando:

The tradition of the parodic sermon will continue as long as organized religion continues to present its message through the medium of the spoken word. For the parodic sermon is the natural reflection of the rethoric of the Church in the mirror of literature and carnival. (142)

La parodia a la retórica de los sermones será una constante en la tradición y se revitaliza en la parodia romántica literaria con la oratoria desplegada en discursos de figuras parodiadas. En *The Anti-Jacobin* se verá, por ejemplo, en su vertiente política, afinando las técnicas para imitar exagerando el estilo declamatorio y pomposo de los

¹⁹ Según la autora, alrededor de 1512 el humanista y satírico Ulric von Hutten publicó un poema en latín sobre Nemo en sesenta y ocho dísticos y en 1516 una versión expandida. En 1576 fue un abogado parisino, Viscent Cossard, quien compuso en prosa una nueva vida de Nemo, utilizando citas de *Long Nemo*, una de las versiones de las vidas de este santo del siglo XIII. Y en 1579 Théodore Marcile contribuyó con setenta y seis dísticos en latín sobre el santo.

²⁰ Bayless cita la obra *No-body and Some-body* de 1606, cuyo frontispicio anunciaba “a man with no body, apparently inspiring the jester Trinculo's remark in Shakespeare's *Tempest*: This is the tune of our match, play'd by the picture of Nobody” (86). También cita la obra de 1679 en Londres “A Letter from Nobody in the City to Nobody in the Country. Printed by Somebody” (86). Mantiene que más tarde llegó a convertirse en un equivalente a la “personification allegory” (86), destacando los ejemplos franceses que no solo implicaban a estos santos mencionados, sino a San Hereng, San Oignon, y San Andouille (86).

dirigentes liberales o los ideólogos influidos por ideas republicanas; en *Warreniana* se despliega el ingenio en la parodia de los recursos persuasivos de los anuncios y en *Rejected Articles* se acentúa el tono incisivo al parodiar el discurso académico de las reseñas literarias.

Korkut (2009) prefiere destacar en la parodia renacentista su relación con la tradición humorística y dirigido a los discursos de poder dominantes: “. . . like medieval humour, Renaissance humour, too, included parodies directed at texts representative of the dominant discourses of religion, politics, and the court” (34). Sigue las categorías y terminología de Cazamian para definir la parodia renacentista con dos tipos de humor: “humour of humanism” (33) y “popular humour” (34) y argumenta que el gran desarrollo de la parodia se debió al segundo y a su expansión en actividades de festividades populares a través de textos normalmente anónimos y tradición oral (“parodies of religious rituals, sermons, hymns, and anthems as well as mock proclamations and testaments”, 34). Describe una parodia de erudición en torno al “humour of humanism” en obras como *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, o en obras que parodiaban mitos clásicos como *Hero and Leander* (1598) de Marlowe, *Lenten Stuffe* (1599) de Thomas Nashe, el “puppet show” del acto V en *Bartolomew Fair* (1614) de Ben Jonson o *The Loves of Hero and Leander* (1651) de James Smith, entre otros. Según Korkut, el interés de los autores renacentistas por textos clásicos se vuelca en múltiples ejemplos de parodia textual y en cuestiones de estilo, elocuencia y retórica. Naturalmente, también son profusos los casos de parodia a un género específico, como parodia al “romance genre” (39) en la obra de Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle* (1607), al soneto petrarquiano en el famoso soneto 130 de Shakespeare (“My mistress” eyes are nothing like the sun”) o al género de lírica de “The Passionate Shepherd to his Love” de Christopher Marlowe en “The Nymph’s Reply to the Shepherd” de Sir Walter Raleigh.

La crítica de finales del siglo XIX, como la de Davenport (1891), había visto pocos rasgos paródicos en la literatura renacentista e isabelina, solo centrado en el drama o en Shakespeare y curiosamente afirmando que solamente se producía “a little of it” (1). Sí hizo hincapié en el recurrente uso del “play within the play” con el que Shakespeare no solamente parodiaba el formato teatral sino obras en concreto, como la comedia-parodia “Piramus and Thisby” dentro de *A Midsummer Night's Dream*. Este juego de la literatura en la literatura con fines paródicos resulta fundamental, como se verá, en la parodia romántica, donde los autores derrochan originalidad introduciendo personajes y tramas con acción propia de obras de teatro y novelas conocidas en sus artículos y composiciones, como se muestra en *The Anti-Jacobin* o *Rejected Articles*.

McElroy (1972) destaca en este periodo la importancia de Middleton (1580-1627) al que califica de “instinctive parodist” (32) detectando que algunas de sus tragicomedias parodian tema, técnica y caracterización de Beaumont y Fletcher con intención irónica, para provocar la risa y la burla (18). Es estrategia recurrente en al menos cuatro tragicomedias: *More Dissemblers Besides Women* (1615), *The Witch* (1615), *A Fair Quarrell* (1617) y *The Old Law* (1618). A su vez, Brower (1974), quiso recuperar el papel fundamental de Dryden quien es claro exponente en la parodia, sobre todo en sus últimos años. Fue el estilo “excesivo” de Milton el más atrayente para Dryden, como indica el crítico: “The style of *Paradise Lost* is among the great styles of excess, one irresistible attractive to Dryden, who used it admirably for serious parody and for his special type of heroic satire” (12). El acierto de Dryden, en palabras de Brower, fue crear su propio estilo paródico que denomina “Miltonic heroic” (12) y transmitirlo a otros autores importantes en el campo de la parodia como Pope.

Dane busca en su estudio sobre la parodia de esta época la noción de humor en los diccionarios franceses del siglo XVII, que cita y traduce. Por una parte, aporta la definición de Richelet en *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses...* (1680):

Type of poem, where to mock someone, one turns with spirit and a railing and humorous sense the verses of some grand poet. Parody was invented by the Greeks. We have two equally famous parodies in our language, that of Bertelet against Malherbe, and another which is entitled *Chapelain décoiffé*. (Dane 1988, 126)

Muestra que Richelet insistía en que el elemento parodiado tiene que ser alguien reconocido (“grand poet”), pero a la vez reconocía la burla y el importante sentido del humor como elemento esencial. Por otra parte, recoge la definición de Furetière una década más tarde en *Le Dictionnaire universel* (1690) como una composición que agrada, incidiendo en la imitación y en la reducción de tema serio que se ridiculiza, sobre todo en otros géneros que no son propiamente literarios: “Poetic pleasantry which consists of turning some serious works into burlesque, while trying to observe as much as possible the same rhymes, words and cadences. There are parodies of *Le Cid*, of the opera, and of many songs.” (Dane 1988, 126).

Kitchin (1931) ya señaló la necesidad de remontarse al siglo XVII para encontrar el modelo adecuado de parodia (“Positively, we cannot remember a considerable prose parody, or even a general burlesque in prose till we come to the Restoration age”, 153). También Korkut (2009) ve una clave a partir de la Restauración y hasta el siglo XVIII en la parodia a textos y autores clásicos ya presentes en la época renacentista y con gran influencia de la literatura francesa marcada en obras basadas en el conocimiento profundo de los clásicos como la de Paul Scarron, *Virgile Travesti* (1648). Apunta también otros ejemplos como *Homer à la Mode* (1664) de James Scudamore o en el siglo XVIII “Baucis and Philemon” (1709) de Swift, parodia al libro VIII de *Metamorfosis*. Este juego continúa a lo largo del XVIII de manera sistemática y la parodia literaria inglesa no se desprende de él ya que mantiene múltiples apropiaciones de los autores sobre todo latinos. Se observará en la carga y uso abusivo que hacen los autores en el caso de *The Anti-Jacobin*, dada su gran preparación intelectual en los clásicos

Resultaron además fundamentales las obras que se constituyen como colecciones paródicas, como las que aparecen en las primeras décadas del XVIII, siendo la más relevante la de Isaac Hawkins Browne, *A Pipe of Tobacco In Imitation of Six Several Authors* (1736). Son seis poemas titulados “Imitation” donde se parodia el estilo de Cibber, Philips, Thomson, Young, Pope y Swift en torno a las pipas de fumar. Kitchen también sacó a la luz otra colección, *Probationary Odes for the Laureateship* (1785) una serie de composiciones de diferentes autores que imitaban con burla la oda al cumpleaños del rey que había escrito Thomas Warton siguiendo la tradición, poeta laureado entonces, y lo imitaban con otros similares. Warton acusó el efecto permitiendo que su oda se incluyera entre ellas.²¹ Uno de los que se incluyeron en la colección fue George Ellis, autor fundamental en *The Anti-Jacobin*, uno de los exponentes de la parodia literaria romántica. Esta estructura formal se repite con éxito en la parodia prerromántica de *Rejected Addresses* y es fundamental para explicar los casos analizados en este estudio o incluso para otras composiciones más tardías similares como *Paper Money Lyrics* de Peacock, otra serie de poemas burlescos que ridiculizaban a figuras economistas y banqueros escrita en 1825 y publicada en 1837.

Tampoco podemos dejar de lado el interés de los propios autores de la época, inmersos en un juego de uso y abuso de los clásicos que sostenían sus producciones y reflexiones críticas. Navarrete, Losada y Pardo (2001), por ejemplo, recogen la interesante definición de parodia de Samuel Johnson en su *A Dictionary of the English*

²¹ Tuvo en realidad dos ediciones diferentes. La primera, *Probationary Odes by the Various Candidates for the Office of Poet Laureat to his Majesty, in the Room of William Whitehead, Deceased* (1785) y la segunda *Probationary Odes for the Laureateship, with a Preliminary Discourse by sir John Hawkins* (1785). Ambas fueron colección de poemas paródicos en respuesta a la “Birthday Ode” de Warton. Este tipo de estructura se repetirá, como veremos en las obras estudiadas. La tradición de colección de parodias sobre el mismo tópico se transforma en época contemporánea en colección de composiciones, tipo antologías, como la de Sir John Squire (*Apes and Parrots. An Anthology of Parodies*, 1928) cuyo autor se jactaba de ser “the first to include prose parodies as well as verse” (5).

Language (1755) donde se muestra conjuntamente su origen en el griego y el francés: “[παροδία, Gr.] A kind or writing in which the words of an author or his thoughts are taken, and by a slight change adapted to some new purpose. *To parody* [parodier, Fr.]: to copy by way of parody.” (523-4). Con tal definición se revela la concepción de parodia, en las que tanto palabras y pensamientos del autor original sufren “un ligero cambio” y “se adaptan”, cambiando el propósito inicial con un nuevo objetivo, que permite un margen de innovación y creación del autor que parodia. Johnson además marcará la importancia de establecer “lucky parallels” con la obra imitada.

También Swift, en *A Tale of a Tub*, escrita en 1696 y publicada en 1704, donde la parodia revisa con ingenio disputas culturales de la Inglaterra de los Estuardo, ofreció una interesante definición de parodia:

There is one Thing which the judicious Reader cannot but have observed, that some of those Passages in this *Discourse*, which appear most liable to Objection are what they call Parodies, where the Author personates the Style and Manner of other Writers, whom he has a mind to expose. (Greenberg y Bowman, 267)

La definición de Swift que acertadamente Korkut califica de “narrow definition” (2009, 13) apunta a un objetivo claro: la exposición y ataque de los otros escritores y la inteligencia del autor no solo de ser capaz de imitar su estilo y modo sino de con ello exponer con intencionalidad lo que piensa sobre él.

Swift es sin duda ejemplo emblemático en la parodia del XVIII. Phiddian (1995) reivindica la importancia y originalidad de su uso de otros textos como respuesta a su contexto, del que supo ofrecer visiones de un mundo donde disputas políticas, culturales y religiosas se mezclaban proyectando una imagen especial “an altogether more mechanical and miscellaneous discursive world.” (19). Considera texto normativo de su parodia la obra *A Tale of a Tub* incluso por encima de *Gulliver’s Travels* (1726). También Forster (1998) insiste en la implicación de Swift en la parodia de géneros alabando su ingenio en el uso de formas burlescas de patrones tradicionales, experimentando con el

género *mock-elegy* en “A Satirical Elegy on the Death of a Late Famous General” o “Verses on the Death of Dr. Swift” (1739), o con el género de *mock-pastoral* en “A Description of the Morning” (1709) o “A Description of a City Shower” (1710).

Dane (1988) identifica los orígenes de la parodia moderna en el desarrollo de la novela de los siglos XVII y XVIII, sobre todo cuando con la novela epistolar *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, se genera su réplica paródica con *Shamela* (1741) de Henry Fielding. Para el crítico es precisamente el factor de devaluación o degradación de la obra original la que explica el concepto esencial de la parodia en estos dos siglos (155-6).

Pat Rogers (1978) considera además en el siglo XVIII la proliferación de obras *mock-forms*, que admite que produjeron “a reversal of literary alliances” (56) como parte de la intencionalidad satírica, como en las obras de Pope, *The Rape of the Lock* (1711, 1714) o *The Dunciad* (1728, 1743). En este sentido Bond en *English Burlesque Poetry 1700-1750* (1932) establece la diferencia entre “parodia” y *mock-poem* que toman direcciones diferentes:

... the parody mimics the manner of an individual author or poem by substituting an unworthy or less worthy subject, and the mock poem copies the manner of a general class of poetry without specific reference to a poet or poem, again the difference being one of strictness of imitation. (4)

Richard Terry (2005) en una aclaración más contemporánea ofrece un útil repaso señalando las tres características más importantes del *mock-heroic*:

... mock-heroic, though constituting a specific poetic kind, asserts itself as a compositional method across both poetry and prose; it is inherently a satiric form, intents on creating an effect of derision; and it works through the incongruity existing between a formal, heightened language and trivial subject. (1)

La línea del *mock-heroic* se desarrolla en el XVIII con otras producciones como *mock-elegies*, *mock-odes*, *mock-recipes*²². Ello establece una tradición interesante que se

²² Véase, por ejemplo, en Navarrete, Losada y Pardo (2001) el análisis de “A Receipt to Cure the Vapours” de Lady Mary Montagu, en clara e irónica réplica paródica a recetas de la época preparadas para curar el “spleen” de las mujeres.

alarga hasta el Romanticismo. Peacock es muestra clara de su desarrollo cuando muestra su maestría en el uso del *mock-symposium* que se convierte en estructura seminal en cinco de sus novelas. Kitchin (1931) había definido además un tipo similar de composición en aquellas obras que se repetían en los títulos la expresión: “in the manner of”, agrupándolas a todas bajo el nombre de “burlesque” (142). Admite la evolución histórica de la parodia del XVIII describiendo un estado intermedio todavía sin madurar en el que los autores se mueven entre la imitación, la burla y la vanidad de ser capaces de copiar a los estilos de los clásicos. Describe las composiciones de la época como:

... the clumsy antics of the Age of Reason in the way of imitation – half imitation and half mockery, a mixed and uncomprehending art, which based itself on a semi-admiring imitation of the generous styles of the antique bards. (143)

Entiende así el siglo XVIII como un paso intermedio hacia la parodia moderna, que recibe como legado un recurso donde la imitación es producto de la “semi-admiración” que imita a los clásicos entre tonos burlescos. Un acercamiento más reciente, el de Przemyslaw Uscinski (2015), reincide en la importancia de la parodia dieciochesca repasando las contribuciones de Gay, Pope, Fielding o Sterne con claves de crítica contemporánea y analizando el proceso paródico como proceso deconstructivo:

Parody in their works forges a complex deconstructive reworking of the linguistic and rhetorical logic of the parodied styles or genres. Their poems, essays, plays and novels are full of contradictions, forgeries, duplicitous rhetoric, mocking stylizations and playful imitations. Parody, in my view, . . . hybridizes, hollows out and exposes in various ways the languages and representations it animates. . . . exposing the absurdity of social relations seen from carnivalesque distance it bitterly intensifies the inevitable discrepancy between language and reality. It is both satiric and playful. (208)

Chambers también señala en esta época la importancia del concepto *burlesque* pero indica su dificultad, dada la tendencia a mezclar términos al hablar de las producciones del momento (sátira, ironía, pastiche, *travesty*, burlesco, plagio o alusión). Admite “the definitions tend to overlap with those of other terms” (1974, 1) y engloba su significado con el de parodia, partiendo de la etimología: “Restoration critics and their eighteenth-century successors adapted as a generic term the French word “burlesque” (from Italian

burlesco or French *burla*, “a joke”), and, unlike the French, used “burlesque” to encompass “parody” (2).

Señala la disparidad entre críticos, por ejemplo, como Bond (1932), que usa el término “burlesque” como genérico o Kitchin (1931) que usa “parodia” y “burlesque” como sinónimos. Él mismo resuelve estas diferencias usando el término parodia con sentido inclusivo: “burlesque” “continues to mean “a joke”, and, therefore the conceptual range of the term is limited” (1974, 2). También Genette (1989) intentó aclarar la cuestión:

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o de estilo “parodiado”. (37)

Más específicamente, en lo que respecta la relación de la parodia con lo burlesco, Close en 1974 identifica a la parodia como un subtipo de lo burlesco: “Burlesque is a generic concept; it covers four recognised sub-species: parody, mock-heroic, travesty, Hudibrastic. The first two of the sub-species can be bracketed as “high burlesque” and the last two as low burlesque.” (365). Además, Close establecía o definía estas subcategorías según el objetivo parodiado, siendo éste más o menos específico o particular:

The high forms of the genre ridicule either a particular author or work (parody), or a more general literary class or mode (mock-heroic), by applying the style – usually the elevated style– characteristic of such literature to an incongruously low subject. (365-6)

La importante distinción en el XVIII se la debemos ya a Addison quien, en el número 249 del *Spectator* del 15 de diciembre de 1711, diferenció entre *high burlesque* y *low burlesque*: “the first represent mean Persons in the Accoutrements of heroes; the other describes great Persons acting and speaking like the basest among people.” (1988, 467), estableciendo los patrones diferenciales de ambas categorías.

Esta mezcla histórica además entre parodia y burlesque, se ha complicado más por su relación con la sátira, también fundamental arma en el siglo XVIII. Para la crítica más tradicional, por ejemplo para Davis (1951), la parodia es también un tipo de sátira, de sátira burlesca con el objetivo de la crítica, característica que en general recupera la parodia romántica:

. . . parody may be defined as that type of satirical burlesque writing whose purpose is to heighten, through comic parallelism, our awareness of the peculiarities, the excesses and defects, in a specific literary work or in a literary type or mode or vogue or style represented by specific works. (181)

En la misma década, Smeall (1952) coincide con Davis ya que, según sus palabras, la parodia “was originally a form of satire which laughed literary follies “out of countenance.” (21). De ahí que insista en el hecho de que tanto la parodia como lo burlesco son las expresiones más apropiadas de la sátira (27), haciendo depender así la parodia de otra categoría de naturaleza crítica semejante.

Una década más tarde, Highet (1962) se posicionaba a favor de esta y reconocía abiertamente que la parodia es “the second main pattern of satiric writing” (7), entre el monólogo y la narrativa. De este modo, y considerando la parodia como formato para la sátira, la definía precisamente como producto creado por el autor satírico:

Here the satirist takes an existing work of literature which was created with a serious purpose, or a literary form in which some reputable books and poems have been written. He then makes the work, or the form, look ridiculous, by infusing it with incongruous ideas, or exaggerating its aesthetic devices; or he makes the ideas look foolish by putting them into an inappropriate form; or both. (13)

Sin embargo, aunque Highet denomina la parodia como “masked form” (83) de la sátira, cree que este recurso no es por ello negativo o efímero y pone como ejemplo la longevidad y fama de *The Vision of Judgment* (1822) de Byron con respecto a la obra panegírica de Southey, *A Vision of Judgement* (1821). Explica la parodia como forma de sátira: “parody is one of the most delightful forms of satire, one of the most natural, perhaps the most satisfying, and often the most effective” (67).

En la misma década, también Freeman (1963), habla de dos tipos de parodia partiendo del concepto de burlesque: “an occasion for laughter arising out of burlesque as mockery” (307). El propósito de este tipo de parodia, según la autora, es “exposure by wit: it holds up the poet’s manner and matter to ridicule” (307). Sin embargo, puntualiza la importancia de la parodia literaria: “This is parody based upon known literary examples, in which the aim is creating a meaning that is positive and constructive, not absurd” (307). Destaca así la relevancia de una composición con sentido, más constructiva frente a la crítica mordaz presente en la sátira, aunque con un sentido constructivo, quizás naif que no veremos en la parodia romántica.

Bennet (1985), entre otros, analiza también la parodia en su condición de subcategoría satírica, explicando su diferencia por la naturaleza imitativa: “The term parody, in contemporary usage, designates a form of literary satire distinguishable from other kinds of satire by its imitative mode, its internal dependence on the devices and conventions of its satiric target.” (29).

Otros autores como Griffin (1994), y a través de su definición de sátira, consideran la parodia como un vehículo maleable, capaz de amoldarse a cualquier género: “This is of course only the beginning of the difficulty of comprehending satire within a single theoretical frame, since it can through parody invade *any* literary form: epic, pastoral, travel book, song, elegy, and so on. (3).

Quizás una de las mejores explicaciones de la relación entre sátira y parodia sea la de Margaret Rose (1979). Afirma: “the transmission of literary satire through the medium of parody has, of course, been common practice” (47) y ofrece como ejemplos *The Dunciad* de Pope, cuyo primer volumen apareció anónimamente en 1728, *The Rehearsal* de Buckingham, muy representada durante el siglo XVIII, o *The Critic* (1779) de Sheridan, basada en la mencionada anteriormente de Buckingham, obras satíricas que

se sirven de la parodia para expresar sus críticas hacia escritores contemporáneos, contra la mala escritura y la mala crítica.

Coinciden con Rose otros críticos como Philip Thomson (1985) quien apunta que “parody and self-parody, irony and self-irony, these essentially complex and self conscious modes are part of the satirist’s arsenal” (112), considerando, por tanto, la parodia todavía como un mero modo instrumental de la sátira a la altura de la ironía y relegándola a una posición secundaria.²³

Llega por lo tanto a la época romántica un legado histórico e importante que se amoldará a las tensiones políticas, sociales y literarias y que hacen que la parodia romántica literaria se desarrolle con fuerza e innovación. Veremos a continuación cómo se ha desarrollado su estudio desde perspectivas tradicionalistas, conservadoras e innovadoras para completar un marco teórico que permita más adelante ejemplificar su desarrollo en el contexto de la prensa romántica.

2.2.d. Aportaciones de las nuevas tendencias

Es fundamental ser conscientes del giro que ha dado la perspectiva crítica desde los años 90 en adelante para entender la importancia de la parodia. Los estudios dan muestra de arrastrar un bagaje en el que ha imperado la dificultad de hacer frente al concepto. Aún todavía en el siglo XX y XXI la crítica se muestra reticente a la hora de definir categóricamente el término “parodia”. Dane (1988) no duda en admitir:

I have not provided a new definition of parody, because I see no point in obscuring an obsolete ideology under the gloss of a new one. A new definition is not I think necessary; and, most important, it is not yet useful. (207).

²³ Al igual que para la parodia, la crítica del siglo XXI ha mostrado también evidente interés por el desarrollo de estudios sobre sátira. Ogborn y Buckroyd contribuyen en el año 2001 con *Satire*, y proliferan otros estudios que vinculan la sátira y el Romanticismo como los de Jones *Satire and Romanticism* (2000) o *The Satiric Eye. Forms of Satire in the Romantic Period* (2003). También en 2003 apareció *Satire, History, Novel. Narrative Forms 1665-1815* de Palmeri y en 2004 *Historical and Theoretical Approaches to English Satire* de Elices, entre otros estudios.

De esta cómoda y poco útil postura se hacen eco otros críticos. Por ejemplo, Mack (2007) admite: “Given the wide range of incompatible definitions formulated by modern critics of parody, one can easily sympathize with Joseph Dane’s evasive decision at one point to define parody” (38).

Ferreira (1999) plantea la misma dificultad insistiendo en la imposibilidad de aportar una definición definitiva que aglutine todas las características de la parodia: “This has certainly helped to foster a renewed interest in the theory of parody in recent times, but it meant in practice that we must abandon the hope –if ever we had it– of working out a definitive and consensual definition of parody.” (71).

Una solución salomónica aconsejaría utilizar la definición clásica de diccionarios fiables. En el *Oxford English Dictionary* encontramos una definición completa, que aúna tanto a la parodia en verso como en prosa. Además, apunta el doble significado del prefijo del término²⁴, indicando que la parodia no implica siempre posicionarse estrictamente en contra lo que se parodia:

Parody: παροδία a burlesque poem or song, παρ(a- beside, in subsidiary relation, mock-, etc + ὠδή song, poem; 1. A composition in prose or verse in which the characteristic turns of thought and phrase in an author or class of authors are imitated in such a way as to make them appear ridiculous, especially by applying them so ludicrously to inappropriate subjects; an imitation of a work more or less closely modelled on the original, but so turned as to produce a ridiculous effect. Also applied to a burlesque of a musical work. (247)

Pero a esta definición sería necesario añadirle el elemento de crítica, o auto-crítica que la parodia supone, dado además que la parodia no siempre implica una burla, una crítica o falta de respeto hacia el texto, obra o autor parodiado. Este es el caso de la definición de parodia literaria que encontramos en *The New Encyclopaedia Britannica* que recoge el origen griego del término a la vez que describe el término como “a form of

²⁴ También Chambers recogía el solapamiento del *OED* en cuanto a las definiciones de los términos relacionados, concretamente y según él, “The editors of the *OED*, for example, explain that to parody means “to ridicule (a composition) by imitating it” while to burlesque is “to turn into ridicule by grotesque parody or imitation; to caricature, travesty.” The lexicographers travel in a circle.” (1).

satirical criticism or comic mockery that imitates the style and manner of a particular writer or school of writers so as to emphasize the weakness of the writer or the overused conventions of the school.” (167). En este sentido y a pesar de incluir el rasgo importante de la crítica, la definición insiste en que no existe si no hay una cierta apreciación hacia lo parodiado y que esta es precisamente la diferencia con otros términos relacionados, por ejemplo, lo burlesco y el travesti.

El elemento crítico queda también patente en el *Dictionary of Modern Critical Terms* (1987), donde Fowler recoge y define el término como una de las “most calculated and analytical literary techniques” (172). Incide en la crítica como característica distintiva a la hora de comparar la parodia con otros términos relacionados, por ejemplo la caricatura: “Parody is so common an element in literature precisely because it adds this extra-level of critical comment which is lacking from caricature” (173).

Además de buscar consenso en cuanto a la definición, ha sido claro también el intento de nuevos pasos para establecer una clara tipología sobre la parodia. Dentith (2000, 193) habla de parodia específica (cuando su referente es un texto concreto anterior) y general (cuando se parodia todo un cuerpo completo de textos o un tipo de discurso). Korkut (2009) o Reza (2010) amplían esta definición binaria añadiendo la parodia de género y la parodia de discurso. En palabras de Reza, estos tipos pueden entenderse según el tipo de hipotexto que se tome de partida:

One is specific parody which takes as its hypotext a specific text's or writer's manner, tone, style, diction, attitude, or idea. The next one is genre parody which has a genre or a generic style as its hypotext. The concept of genre is used to include any kind of genre or mode of writing, in general. It can be a literary genre or a non-literary one. The last but not the least important kind of parody is discourse parody. Discourse parody takes as its hypotext any type of human activity from verbal to non-verbal forms. At the same time, this vast group includes all kinds of parodies save the mentioned specific and genre parodies. (89)

Korkut da como ejemplo acertado de parodia discursiva la obra "A Modest Proposal" de Swift, donde se parodia el discurso humanitario de argumentos racionales

para proponer una solución al problema irlandés (23). Con ello, demuestra que la parodia de discurso analiza cualquiera que defina un grupo o actividad filosófica, religiosa, política o ideológica. Marcando la diferencia de “text parody”, “genre parody” y “discourse parody”, Korkut además defiende que la historia de la parodia reflejada sobre todo en la literatura ha sido más prevalente en unas épocas que en otras, destacando la parodia textual en la época romántica y acentuando su éxito en la posmodernidad por su uso y popularidad.

Kent y Ewen (1992, 16) aplicarán una tipología parecida al explicar la parodia romántica en revistas y periódicos, como en *Blackwood's Edinburgh Magazine* o *The Satirist* (1807-1814). Dada su diversidad, diferencian varios tipos. Ven parodia de género en aquella que imitó en términos generales el estilo de las escuelas de poetas. Frente a ella, ejemplifican la parodia textual centrada en un poeta individual como Wordsworth en “The Story of Doctor Pill and Gaffer Quake, after the most approved modern style, and containing Words Worth imitation”, publicada en *The Satirist* en 1812. La parodia de discurso la ejemplifican con “Don Juan Unread” (1819), una burla a la obra de Byron, *Don Juan*, que a su vez reutilizaba el texto de Wordsworth “Yarrow Unvisited”. Para este tipo, Rose utiliza también la denominación “doble parodia” (“where one poet is rewritten in the style of another poet by a third” 1995, 41).²⁵

En general la crítica indica un cambio de perspectiva a partir de los años 90 precisamente al conseguir que la incidencia de rasgos negativos heredados de la concepción tradicional dejara paso a la descripción de los beneficios de la parodia. Históricamente, el recurso había recibido poca o mala consideración. Autores como Gaull

²⁵ El término “double parody” también lo utilizó Sir John Squire en el periodo de entre guerras. Permite un tipo de parodia donde se imita a un poeta con el estilo de otro. Por ejemplo, Squire hace una versión del poema de Thomas Gray “An Elegy Written in a Country Churchard”, siguiendo el estilo de Edgar Lee Masters en *Spoon River Anthology* y ofrece la sofisticada parodia “If Gray Had Had to Write his Elegy in the Cemetery of Spoon River Instead of in That of Stoke Poges”.

señalan este tradicional rechazo, que lo definía como forma cómica poco interesante, derivada y poco original o efectiva por su naturaleza meramente imitativa (1976, 52). En la misma línea Jones la definía aseverando: “Pure and simple, parody is just a textual parallel, a “beside-poem”; it does not comment” (1996, 73). En general se ha descrito privándola de rasgos propios, definiéndola como mero paralelo textual o recreación próxima a la obra original sin elaboración específica. La dependencia del texto principal o parodiado ha hecho que se perciba que la esencia de la parodia reside en una naturaleza de parásito. Así, la crítica sobre la parodia se ha centrado tradicionalmente en definirla como recurso falto de creatividad y originalidad, en oposición a tales conceptos fundamentales dentro de la ideología romántica, por ejemplo. Resulta curioso repasar y estudiar los términos negativos o peyorativos que se han aplicado desde siempre al parodiador. Tal y como recogía Chambers (1974) “the parodist is accused, typically of being bloodless and unfeeling. He has been called a charlatan, a parasite, a trifler, and a snob”. (73). También en época contemporánea se mantiene esta idea, como se prueba en las palabras de Léglu (2000),

The metaphors applied to the author of parody show a tendency to see the performance as parasitic or criminal; the terms “vampire”, “cannibal”, “thief” or “usurper” convey a negative vision of parody hard to reconcile with its depiction elsewhere as licensed parody. (82)

Este acercamiento al concepto de parodia que incide en su negatividad y parasitismo ha provocado lógicamente que la crítica histórica no estuviera interesada, por ejemplo, en escritos paródicos del Romanticismo, época por antonomasia definida como el periodo de la individualidad, genialidad y originalidad del autor. El lógico debate acerca de si la parodia implica admiración y respeto hacia lo parodiado o por el contrario critica con desprecio, ha mantenido durante mucho tiempo el halo de negatividad con el que se ha descrito a este recurso.

Lectores y crítica a lo largo de todo el siglo XX han definido además emociones negativas que surgen por su efecto de crítica y burla mordaz que ha sido en parte la causa de que tradicionalmente se le haya considerado fuera del canon. Christopher Stone (1914) apunta abiertamente que la parodia no permite conocer ni admirar al autor parodiado (29). Mucho más tarde pero con esta misma idea Müller (1997), incidía en la envidia y venganza que guían a los parodiadores, curiosamente asociándolas a la época romántica:

Parodists have also been suspected of simply being envious of the success of others and resorting to parody as a means of revenge. These attitudes have their origin in the Romantics' cult of the artist as inspired genius, and the work of art as a singular achievement of an individual – concepts which are (potentially) challenged by parody. (5-6)

Dane (1988) atendía sobre todo a su elemento crítico y la define así: “the imitative referent of one literary text to another, often with an implied critique of the object text” (4). Se apoyaba además en la definición más conocida de Paul Lehmann en *Die Parodie im Mittelalter* (1963) quien priorizaba el humor sobre la imitación como una de sus más importantes características:

. . . only such literary products that formally imitate in toto or in part a known text, or secondarily appearances, manners and customs, events and persons. This imitation is seemingly accurate, but in fact distorted, with conscious and recognizable humor. (Dane 1988, 4)

Sin embargo, las nociones críticas del siglo XXI dan un giro a esta opinión, incluyendo en la perspectiva crítica un sentido innovador donde no solo se potencia una imagen de la parodia más favorable sino que se amplía su horizonte en un panorama cultural e interdisciplinar más completo. Dentith (2000) deja de lado la visión tradicional de la parodia como “trivial and parasitic” (ix) y probando su desarrollo tanto en poesía como en novela defiende un interesante elemento nuevo “the substantive cultural work performed by parody, as it both inhibits and moves forward literary and cultural innovation” (x). Johnson (2000) en la misma línea la tacha de “serious creation” (11), viendo este tipo de producciones como un ingenioso diálogo y Pozuelo Yvancos (2000)

insiste en la revitalización de la parodia gracias a la influencia de movimientos posmodernos y sus nuevas concepciones, definiéndola así como un intergénero que “revela y se rebela” con respecto al texto original (4).

La dimensión social y cultural de la parodia se hace pues elemento sistemático en las concepciones contemporáneas. Consideramos quizás la definición de Reza (2010) como una de las más completas en los últimos años:

Parody then can be defined as a deliberate imitation or transformation of a socio-cultural product (including literary and non-literary texts, and utterance in its very broad Bakhtinian understanding of it) that recreates its original subject having at least a playful stance towards it. (85)

El autor consigue así generar interés por el proceso de la parodia, no solo como imitación sino como transformación y abre la frontera de la concepción del producto final considerándolo un producto sofisticado de claves socio-culturales y literarias y producto de su época, sin perder su ingeniosa inclinación en el juego que establece con el texto al que se enfrenta en la imitación.

Este giro característico de la crítica contemporánea ha incidido si cabe en más intentos de definir el concepto pero con fórmulas nuevas. Dentith (2000) inteligentemente ofrece una definición donde el elemento cultural puede aplicarse además de manera idónea a la parodia romántica: “Parody should be thought of, not as a single and tightly definable genre or practice, but as a range of cultural practices which are all more or less parodic.” (18). El acervo cultural se hace fundamental para entender todas las aristas e implicaciones que genera el nuevo texto.²⁶ Dentith toma muchas de las pautas del posmodernismo para explicarlo. Incide en las posibilidades de la parodia como estrategia de auto-reflexión y observa en los textos paródicos posmodernistas un código especial y una carga cultural inegable: “the process of double-coding, . . . and the sense of cultural

²⁶ La cultura, como veremos, es uno de los términos que más se repiten en los últimos estudios sobre Romanticismo, por ejemplo, así lo marca la reciente contribución de Jeffrey Cox. *Romanticism in the Shadow of War: Literary Culture in the Napoleonic War Years* (2014).

belatedness to which perhaps they testify” (166). Define así las parodias posmodernas que da como ejemplo como “cultural products of the moment” (160) y menciona entre ellas toda una serie de obras que van más allá de las meramente literarias (“the novels of Alasdair Gray, John Barth, Salman and Jonathan Coe, the architecture of Portoghesi or Philip Johnson, the poetry of Tony Harrison, the art of Andy Warhol or Gilbert and George”, 160). Enumera así lo que considera elementos imprescindibles de la parodia, que ya no queda en mera imitación, sino en todo un proceso: (imitación, transformación, intertextualidad y doble código).²⁷

Dentith sin embargo no se aparta de los elementos clásicos de la teoría de Genette recurriendo a términos como “hipotexto” o “hipertexto” al hablar de parodia. Genette (1989) había definido la *hipertextualidad* como “un architexto genérico, o mejor *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y el que atraviesa otros—” (18).

Ello ha ido acompañado de la búsqueda del recurso en nuevos campos. Las nuevas tendencias indican su revalorización en disciplinas más diversas. En su día, Müller (1997) no limitó la parodia simplemente a la literatura, ni al texto como medio, sino que defendía su trascendencia en todos los géneros y todas las áreas culturales, “whether it be the fine arts or advertisement, fashion or film, poetry or politics, science or songs, narrative or news.” (3). La crítica del siglo XXI ha puesto ello en marcha. Harries (2000) desarrolla toda una teoría sobre la parodia cinematográfica y define tres líneas centrales del discurso paródico, “the textual, the pragmatic and the socio-cultural” (4) demostrando que la parodia es uno de los elementos de películas en la era contemporánea, con objetivo propio

²⁷ Previamente en 1999, Ferreira señaló también elementos imprescindibles para la parodia posmoderna que definía como reflexiva, y como poseedora de lo que denominaba “communicative overdetermination” (72), enfatizando la necesidad y competencia de dos participantes en el proceso paródico. Indicaba también su rasgo de ambivalencia y la definía como transgenérica.

que denomina “strategy of spectatorship” (7). Incide en la inclusión y eclosión de la parodia en otras artes y le otorga el papel de un excelente vehículo para la crítica de normas estéticas y sociales (6). Boxman-Shabtai (2018) incluso conecta la parodia a la cultura de internet y el mundo digital analizando vídeos YouTube y revisando ocasiones donde se sobrepasan los límites establecidos por la ley de copyright. Parte de la ubicuidad de la intertextualidad en la cultura digital en el siglo XXI y estudia rasgos paródicos en los vídeos YouTube, buscando cómo permiten alterar el significado y estructura de textos originales (1). Incide en la importancia cultural de la parodia con estos medios como un recurso para hacer llegar la voz al público, para promover discursos cívicos. Con ello muestra la confianza que los autores aún hoy tienen en la parodia como un modo de expresión creativa.²⁸

También Robson (2016) estudia la parodia poscolonial incidiendo en su función de homenaje al autor parodiado y Watt y Green (2003, 2016) estudian la profusión de la parodia a finales del XIX y el siglo XX, sacando a la luz cientos de parodias a Sherlock Holmes, mostrando el fondo cómico de las mismas, la riqueza de su estructura y las innumerables posibilidades del género maleable al que pertenecen. (2).

La consideración de la dimensión cultural contemporánea deja así espacio para insistir en el poder de la parodia. Denisoff (2001) vislumbra en la parodia en época contemporánea un recurso poderoso, de múltiples facetas y de poder en ocasiones incontrolable (“a not easily controlled strategy”, 12). En esta línea Tucker (2002) ha proporcionado una revisión de la parodia en la literatura rusa desde 1850, mostrando su amplio ámbito de actuación que abarca no solo comentarios críticos y políticos sino revisiones sobre estética, moral, humana o dilemas metafísicos. Incide en el poder de la

²⁸ Este novedoso acercamiento muestra que la parodia en época contemporánea es ya parte de una cultura de participación activa y un recurso sintetizado en el lenguaje de internet. La parodia se entiende como artefacto. El estudio ofrece entrevistas con YouTubers y muestra parodias de videos musicales como muestra de producción cultural.

parodia que puede cuestionar a partir del examen de cuestiones culturales específicas a universales (iii).

Se observa, por lo tanto, un giro más moderno y abierto en la consideración crítica sobre la parodia que sin duda ha revalorizado su estatus y su dimensión creativa, como describe Mack (2007). En esa línea, Chambers (2010) trata la parodia desde un ángulo crítico diferente y original. Sus estudios sobre la técnica son fundamentales. Para el crítico la parodia es una técnica con variaciones y sub-variaciones, original e innovadora. Parte del concepto de Rose (1979) que ya había explicado la noción de parodia como un recurso que se retroalimenta y que había denominado “meta-arte” (226). La explicación de Chambers, que él mismo tacha de “unfamiliar approach” (192), incide en el poder de maleabilidad que poseen los autores que parodian: “parodists bang, bind, and blend the material they target into multiple kinds of contrasted pairings” (5). Especifica sus mecanismos explicando:

... with parodic banging, the contrasted material will appear to be distinctly and directly at odds. With parodic binding, the contrasts, despite their lack of affinity, will seem to be locked together. And, with parodic blending, the dissimilarities will still be evident, but the material will appear to be thoroughly and smoothly married. (7)

Es con ello un proceso complejo en el que el material imitado llega a convertirse en algo nuevo en manos del parodiador, en un juego simultáneo de afinidades y contrastes donde la similitud y diferencia con el original son rasgos que potencian una creación nueva y original, una técnica que se comprueba en los textos analizados en este estudio.

Chambers además en 1974 había usado otras reflexiones originales para explicar la parodia. Le atribuyó el rasgo de magia (135) y la llevó al extremo de considerarla la más importante de las artes por su capacidad de crear géneros (“parody creates genres, so it is entirely possible that parody is also the father of arts”, 137). Concebida dentro del margen de creación individual, la definía con tres técnicas principales: yuxtaponer, transformar, y disfrazar (146). Asimismo, describía a los parodiadores como magos

literarios: “They perform illusionist trices, and their work is magical in the sense that it is an ultimate expression of the artist’s power to transform his environment” (148).

Con todo revalorizaba el elemento fundamental para ayudarnos a entender la parodia romántica, su innovación e inventiva. Chambers amplió así el concepto de la parodia explotando su rago de carácter ingenioso (1974, 106) por cuanto que cambia el orden establecido. Con esta opinión defendía en contra de la tradición al buen parodiador: “All great parodists are unique, and probably the most misleading by literary critics is the old notion that parodists borrow, imitate, and become, therefore, inferior creators” (130). Quedan absueltos, según el crítico, los parodiadores considerados meros imitadores o escritores inferiores con poca originalidad. Todo esto reafirma su definición de la parodia como técnica creativa, innovadora y original, pero sobre todo, artística:

With its inventions, ablutions, executions, and resurrections, parody is the art that plays –dualistically– with art. Indeed, parody is an *über*-technique, and all forms of of communication are its purview, including nonart, which, in the hands parody, can be transformed into art. (11)

El rasgo de intertextualidad es otro factor de la parodia examinada en época contemporánea y su calidad surge por la riqueza de textos que baraja para su construcción. Entre las posiciones iniciales Hannosh proponía en 1989 que la intertextualidad no solo está estrechamente vinculada a la parodia entendiendo la misma como una reescritura cómica de otra obra (20), sino que según la autora, la parodia es deliberadamente intertextual, “conspicuously referring to another work as it distorts and transforms it, recalling the original and-or target precisely in altering it” (20). Ve en el vínculo con la intertextualidad una razón para considerar la parodia como un trabajo creativo que va más allá de un simple comentario crítico, “rather than as merely critical commentary on another work or its values” (20).

La crítica del siglo XXI ahonda más en estos aspectos. Autores como Mack (2007) conectan el término a la intertextualidad con creación definiéndola como “an imitative

mode that remains alive to the possibilities of creative inter-textuality, and forms as part of almost all literary practice” (233). Pozuelo Yvancos (2000) ve en la parodia “algo más que un género y que un architexto” (16) y explica su identidad en términos abstractos (“la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo, como el doble que muestra su artificialidad, su ser imagen y no vida auténtica”, 16). No funciona, según el crítico, como un género más. La parodia trata de “denunciar en el texto origen una falta, una deflación, un automatismo, un no-lenguaje” (16).²⁹

En esta línea, resulta interesante también la teoría de Tucker (2002) que ahonda en las posibilidades de intertextualidad de la parodia, opinando que se establece una relación especial relacionada con el tiempo en que se escribe:

... a relationship between different texts and using earlier texts to comment on a contemporary situation. The author of the second text acknowledges a debt to literary tradition instead of attempting to overturn it (6).

Esta definición incide en la dimensión de la deuda a la tradición y se aleja de la dimensión de destrucción y ataque al texto primario y es fundamental para entender la clave contemporánea que guiaba las parodias románticas literarias analizadas en este estudio.

Por último, la crítica contemporánea ha utilizado un debate histórico revelando la paradójica naturaleza de la parodia: la mezcla de admiración y respecto en una forma que en principio utiliza el ridículo como base. En efecto, la crítica tradicional tachó a la parodia de provocadora y generadora de sentimientos contrarios sobre los autores parodiados. Sin embargo, se asumía que la parodia revela la admiración y el respeto a un autor o texto original, ampliando el conocimiento sobre los mismos. Hubo ya atisbos de esta actitud ya en 1884 cuando Walter Hamilton aseguró “imitation is the sincerest form of flattery” (1). También el análisis clásico de Arthur Symons (1908) señaló la admiración

²⁹ Pozuelo también admite: “la fuerza liberadora del humor radica en el reconocimiento y en el implícito homenaje al texto parodiado . . .” (13).

hacia el trabajo o autor parodiados como una de las marcas innegable de la parodia: “Admiration and laughter; is not that the very essence of the act of parody?” (iv-v). Esta misma idea la repite Vallins (1954) en su consideración de la parodia (“laughter is mingled with admiration”, 18). La admiración puede entenderse con distintas variantes, expresando afinidad, respeto o incluso nostalgia. Davis (1951) reconocía la paradójica mezcla de escarnio y burla que oculta compenetración y respeto por la creatividad “behind the mask the face is crinkled in a smile of sneaking sympathy and admiration” (182). A su vez Macdonald (1960) no dudó en afirmar –aunque cayendo en una clara generalización– que la mayoría de las parodias surgen desde la admiración y no desde el desprecio (xiii).

En 1966 voces como las de Riewald analizaban quizás aún de manera inocente y generalista los rasgos relativos al término afirmando:

. . . the highest kind of parody may be defined as a humorous and aesthetically satisfying composition in prose or verse, usually written without malice, in which, by means of a rigidly controlled distortion, the most striking peculiarities of subject matter and style of a literary work, an author, or a school or type of writing, are exaggerated in such a way as to lead to an implicit value judgment of the original. (128-9)

Morton (1971) aconsejaba evitar generalizaciones “to assert that any parody automatically implies disrespect is to oversimplify” (37) y habla específicamente de la parodia literaria indicando que su acción no implica necesariamente la derisión del trabajo imitado (“a literary parody may not diminish respect for a work”, 40).

Se consensuó en general que la parodia establece una relación intrínseca con el texto original. Este es el caso de Bromwich (1985) que además de calificar a todos los escritores como parodiadores en potencia, aseguraba: “Every writer is a parodist, in love with what he mimics, who fancies he can decide where parody will stop and writing commence, but whose efforts to exhibit the decision taking place only show that it never does.” (330). Aunque Bromwich mantiene que existe el elemento imitativo de la parodia,

a su vez, comparte la admiración que le profesa el texto original. Esta realidad dual también la observaba Fowler (1987) en lo referente a la creatividad de la parodia aseverando: “parody may be parasitic or creative, and is often both” (172).

Unas décadas más tarde, Hannoosh (1989) coincide con Davis apuntando la consonancia existente:

... the comic element of parody usually involves a certain sympathy, in keeping, as we shall see, with the parodist’s ambivalent attitude toward the parodied work, implied by the form itself; it need not contain any cinism or envy at all.” (14)

Ampliaba las posibilidades del concepto de revisión que da paso a otra producción creativa, sobre todo como respuesta al contexto en el que se escribe: “parody implies a desire not to annihilate the past but to revise it into an appropriate creation for the contemporary world” (1989, 25). La crítica entraba entonces en los años 90 en señalar la importancia del texto imitado y su conocimiento. Phiddian (1995) complementa esta idea asegurando que para que la parodia se lleve a cabo, el denominado “pre-text” (19), es decir el texto parodiado tiene que ser de cierta relevancia o suficientemente significativo.

También en general se ha llegado al consenso de definir la parodia como paradoja, entre tributo y burla. Considerada doblemente homenaje y burla a la obra original, Rose (1995) mantenía:

Despite the fact that parodies may be *both* critical of *and* sympathetic to their “targets”, many critics have continued to describe parody as being *only* critical, or *only* sympathetic, or playful, or agitational, or engagé, or blasphemous, or ironic, or imitative, or counter-imitative, and so on. (47)

Para Johnson (2000) la parodia implica además otro sentimiento relacionado con la admiración y el respeto, la nostalgia, el anhelo de una forma que ya no se usa en el presente, pero que actualiza las posibilidades en la nueva era en la que se emplea: “That nostalgia mingles a sense that the old form would be ridiculous now with a realization that your age is the power for it . . .” (12).

En esta línea, como se ha dicho, la crítica se debate entre la admiración y el respeto. Reza (2010) resume muy bien este debate –incluyendo los términos que hoy también se manejan para definir los dos tipos de textos implicados: hipotexto e hipertexto:

The playful attitude of parody can be taken together with a range of other attitudes, such as the evaluative or non-evaluative, ironical or satirical, and derisive or admiring; nonetheless, the plurality of attitudes of parody towards its hypotext does not exclude the playful one otherwise the hypertextuality of a text can be interpreted as allusion, satire, travesty, pastiche, cento, etc. (88)

El giro de la crítica contemporánea ha sabido ofrecer nuevas reflexiones, categorías y fórmulas para acentuar el valor de las obras en ocasiones a la sombra del canon romántico. Entre ellas: Hutcheon y Margaret Rose han sido los mejores ejemplos. Rose retoma las teorías de Bajtín y define a la parodia como “double-voiced” o “two-ways directed” (126), y resalta la importancia tanto del texto que se parodia como del que es parodiado³⁰. La idea de Bajtín, quedaba explícita ya en *Dialogic Imagination*:

Thus it is that in parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. It is true that only one of these languages (the one that is parodied) is present in its own right; the other is present invisibly, as an actualizing background for creating and perceiving. (1998, 76)

Es quizás este concepto de doble naturaleza el que parece haber sido impulsado a través del conocimiento y creación de la escritura posmoderna. Así lo mantiene Deeds (1999):

But it has become a particularly important feature of postmodern narrative for the simple reason that parody resists singularity. All parodic narrative is doubled narrative: there is a story, but also activity that undermines that story; there is anecdote, and its antidote. (226)

Rose además, en el repaso cronológico del uso de la parodia hasta el posmodernismo apunta las perspectivas desde las que se ha estudiado tradicionalmente (según su etimología, sus aspectos cómicos, la actitud del parodiador hacia el texto

³⁰ Rose aporta uno de los estudios más completos sobre la parodia antigua, moderna y posmoderna, repasando las teorías que existen sobre la parodia desde sus comienzos, sobre todo, las de los formalistas rusos, destacando las características de “discontinuidad” e “intertextualidad”.

parodiado, o la recepción del lector, etc., 5-6) y apunta otros muchos recursos para detectar, analizar y descubrir el texto paródico: cambios semánticos o sintácticos en la coherencia del texto citado, recepción del texto parodiado, o del autor, efectos emocionales en el lector (sorpresa, comicidad) o cambios en el estilo al paso del texto imitador al texto parodiado, etc. (37).

Hutcheon (1985) abrió perspectivas en su estudio de la parodia desde la perspectiva del posmodernismo y las artes del siglo XX puntualizando la teoría de Rose. Indicaba que limita la definición y la función de la parodia y aseguraba que el énfasis de Rose en la incongruencia, la discrepancia y la discontinuidad de la parodia, si bien armas válidas, no tenían validez para explicar las complejas y cambiantes formas paródicas del siglo XX (20).

Hutcheon también puntualizó las observaciones de Genette en *Palimpsestos* y consideró que el autor limitaba las posibilidades de la parodia definiéndola solo en su faceta satírica o lúdica (21). Las propuestas de Hutcheon (1985) llevan a introducir aspectos más complejos de la parodia, como un proceso de auto-reflexión (“self-reflexivity”) y de discurso entre las diferentes artes existentes (“inter-art discourse”, 2). Considera que además de imitación la parodia introduce una dimensión irónica y crítica que distancia las artes del pasado (6) y confirma que la parodia funciona de manera “inter-textual” (64). Esta idea la amplía más tarde Dentith (2000) insistiendo en que la parodia es una manera de invocar el pasado cultural u otros “contemporary discursive modes, to ‘double-code’ their understanding of the present.” (183). Y en su función de doble código, la parodia posmoderna, auto-reflexiva, aludirá a una variedad de prácticas culturales cuyos rasgos comunes serán el incluir referencias de otras posibilidades discursivas que hacen que el discurso sea el objeto artístico (184).

En un libro posterior, Hutcheon (1991) se distancia de las nociones dieciochescas sobre el ingenio, alejándose de la definición de la parodia relacionada con él. Así, ofrece

“a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (26). Esta perspectiva de Hutcheon permite un acercamiento más sofisticado al estudio de la parodia, puesto que incide en la paradójica naturaleza de un discurso que ataca y simultáneamente (re)conoce íntimamente el texto que parodia.

Son estas pautas las que han marcado las líneas críticas posteriores, observaciones sobre las que Dentith más tarde (2000) indaga incidiendo en los aspectos paradójicos de la parodia. En palabras de Dentith: “parody creates new utterances out of utterances that it seeks to mock, . . . it preserves as much as it destroys – or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host.” (189).

Otros aspectos que revisa la crítica son las funciones de la parodia. Nunning (1999) ya ofreció una categorización que muestra la ampliación de miras de la crítica. Aplicada a cualquier época de la historia, la parodia sea antigua, moderna o posmoderna, revela diferentes acciones: 1) ridiculizar, 2) criticar con ironía obras o estilos prevalentes, 3) criticar con sentido didáctico al estado contemporáneo político, social y cultural, 4) derivar a su uso metaficcional y 5) establecer un diálogo de doble código entre el presente y el pasado cultural (130). Dentith (2000) da un giro de tuerca y promueve una tendencia más innovadora. Para él es imposible adscribir una sola función a la parodia. Enumera, entre otras: “mock stylistic excess”, “mock neoclassical diction”, “reasons of personal grudge-bearing”, “mock the pretensions of attempts at epic diction”, “or simply as convenient comic handle on a contemporary topic” (116). Para él la parodia posmoderna no es una parodia hostil, sino una parodia “for the fun of it” (165-6), como por ejemplo la novela de David Lodge *The British Museum is Falling Down* (1965) o la colección de parodias de Malcolm Bradbury *Who Do You Think You Are* (1976), novelas que describe en la misma línea que la precursora *A Christmas Garland* (1912) de Beerbohm.

A su vez, Reza, más tarde (2010) admite la variedad de funciones y objetivos de la parodia e incide en el tono de juego y recreación apuntando como función común de toda parodia “the playful creation/recreation of their hypotexts” (89).

Otro de los pasos importantes de la crítica contemporánea ha sido puntualizar el sentido poco inocente de la parodia, es decir, acentuar su componente político. Para Tucker (2002), tanto parodia como sátira e intertextualidad funcionaron como comentario político en el mundo editorial y literario del siglo XIX (iii), como se observa claramente en las obras analizadas en este trabajo.

Tucker (2002) sin embargo, desde el campo de la innovación crítica, amplía el panorama de temas que puede cubrir la parodia, añadiendo componentes de sentido más abstracto, como el estético o el humano (el comportamiento, las obsesiones, los dilemas metafísicos, etc.) y entiende el ámbito de la parodia en sentido laxo, desde temas específicos de una sola cultura a los de ámbito universal (iii). También amplía la concepción del proceso paródico como juicio semántico al modelo original, como un enfrentamiento entre ambos, del que el texto parodiado renace nuevo y poderoso:

Unlike stylization, which simply recalls an original, parody mixes or reverses texts, creating in its wake an effect different or even opposite from the one originally intended by the parodied model. . . . parody asserts itself by passing judgment on the original model. It emerges victorious in a contest of semantic rivalry, echoing an earlier utterance and then establishing itself as the new authoritative voice. (2002, 2)

Las propuestas que llegan de la crítica posmoderna inciden en el análisis de la parodia como discurso y con ejemplos de ficción posmoderna. Korkut (2009) analiza el uso de parodia imbuido en múltiples discursos, tan generales como lo hacía Tucker (“discourse of politics, religion, and science to that of literature, culture and criticism”, 73). Revisa ejemplos de parodia al discurso crítico literario en la novela de Iris Murdoch *The Black Prince* (1973) donde aparecen continuas referencias directas e indirectas a *Hamlet*. O en *Flaubert’s Parrot* (1984) de Julian Barnes que parodia la forma de biografía

crítica. En las novelas de David Lodge como *Changing Places* (1975) descubre la parodia simultánea a discursos políticos, religiosos o científicos, así como el discurso crítico-literario en *Small World* (1984), donde incluye la parodia al discurso marxista. En la novela de Peter Ackroyd *Hawskmoor* (1985) revisa la parodia al discurso científico y en concreto a las bases del discurso del siglo de las luces especialmente en el binomio ciencia y razón así como discusiones sobre el discurso religioso (101). Con todos ellos, defiende que en la ficción posmoderna predomina la parodia al discurso literario-ficcional con el empleo fundamental de la metaficción. (106).³¹

En conclusión, con las palabras de Dentith (2000), se puede hacer un recorrido histórico por todas las formas específicas que ha adoptado la parodia culminando en su uso en la posmodernidad:

. . . practices as diverse as the Greek Old Comedy of Aristophanes, the ancient literary form known as the menippea (a genre of self-parodying serio-comic writing), medieval *parodia sacra* or parody of sacred texts, the tradition within the modern novel from *Don Quixote* to *Vanity Fair* for which parody is an essential component, the genre of literary parody in the nineteenth century which culminates in Beerbohm's *A Christmas Garland* (1912), and so called postmodernism in which parody plays a crucial role. (21)

y al mismo tiempo podemos señalar el interés en las primeras décadas del siglo XXI para sistematizar el estudio e interés por este recurso en voces críticas relevantes como ejemplo Dentith, Johnson, Harries, Léglu o Pozuelo Yvancos (2000), Denisoff (2001), Tucker (2002), Paulson (2003), Elices (2004), Holmes (2005), Mack (2007), Korkut (2009), Chambers (2010) o Reza (2010). Sus lecturas han permitido ampliar el concepto de parodia tradicional incluyendo nuevas claves. Por ello, el discurso paródico se entiende como un proceso que da lugar a un texto enriquecido, que permite simultanear una doble lectura que depende de su relación (acercamiento o alejamiento) al/del texto parodiado,

³¹ De ahí que el discurso parodiado esté representado con las convenciones literarias. En el caso de la novela de Rushdie *Shame* (1983), percibe la parodia al cuento de hadas en general y a nivel específico con las múltiples alusiones al cuento de “Beauty and the Beast” o al de “Sleeping Beauty” (115). Igualmente, en el caso de *Hawskmoor* (1985) la convención parodiada es el género de novela de detectives y de la comedia de la Restauración, con saltos de narración al teatro (122).

en el que se hallan rasgos y características que se admiran y merecen ser imitados, y que simultáneamente generan un impulso de obra creativa y original que conlleva sistemáticamente una burla y ejercicio de desprestigio controlado. El lector debe ser capaz de reconocer las claves originales y reconsiderarlas para apreciar la reescritura original y crítica.

Con ello, los nuevos acercamientos a la parodia insisten también en la riqueza por igual del recurso no solo en el marco poético, sino también en distintas manifestaciones en prosa, entre ellas las publicaciones literarias, lo que acentúa el valor de su labor de revisión literaria. Este rol permite estudiarlo como vehículo de crítica y análisis y de exhaustivo conocimiento del autor periodístico sobre cuestiones literarias (autores, obras, movimientos o escuelas parodiados). Ello permite por tanto evaluar la importancia de estos textos literarios paródicos como obras originales por su resultado, acentuando el valor del hipertexto, en términos de Genette (1982,1989). No se considera el nuevo texto como mera copia del hipotexto (original del que depende) sino que se valora su transformación paródica, su variación y efecto.

El reconocimiento de nuevas maneras de considerar la parodia entra dentro de un nuevo concepto del Romanticismo. Resulta interesante que Wheatley (2013, 2016) incluya la comedia, la parodia, la sátira y el gótico, como “géneros” vitales dentro del movimiento, apoyando la “newly enlarged conception of Romanticism” (2). Burwich (2015) incluye el término parodia para definir el movimiento, incluyendo entre sus ejemplos el principio del poema *Lamia* de Keats que sigue fielmente el comienzo del poema de Dryden *Absalom and Achitophel*. También Casaliggi y Fermanis (2016), se suman a la tarea de abrir el canon romántico para incluir nuevos autores (“female, working-class, transatlantic, Scottish, Irish and Welsh writers”, xviii), algo que ya propusieron también Strachan and Moore (2010) cuando insistieron en la presencia de mujeres poetas “critically esteemed and highly successful in their day” (6). O’Halloran

(2016) deja claro que la intención de su análisis es “expanding the range of Romanticism” (256) reclamando por ejemplo, un lugar prominente para James Hogg dentro del movimiento incidiendo en sus muchos gestos paródicos y los cambios retóricos en *Confessions* (9).

Veremos a continuación cómo el efecto de la parodia romántica literaria estuvo en función del contexto donde se publicaba, el mercado editorial y el entorno periodístico.

2.3. Parodia literaria romántica

“The Romantic periodical text is equally a site of empowerment and disempowerment for the author”

Hull (2008, 16)

2.3.a. La búsqueda de una tradición

La parodia romántica como tal podemos localizarla entre el éxito del género burlesco del siglo XVIII y la conocida parodia victoriana en verso (“nonsense verse”) a la que más tarde deriva. Las bases de su estudio se encuentran ya en Kitchin (1931) que señaló el origen del rasgo innovador de la parodia romántica en los últimos años del siglo XVIII, en la obra *Probationary Odes for the Laureateship* de Ellis en 1785 y con *The Baviad* de Gifford en 1791, con los que afirmó que comenzaba “the age of true parody” (143). Gaull (1976) señaló también el entorno periodístico como sitio para la primera muestra de la parodia romántica, ejemplificando con el primer número de *The Anti-Jacobin* de noviembre de 1797. Con tal tradición y siendo el siglo XIX “the golden age of parody” como lo denominan entre otros Kitchin (1931), Priestman (1980) y Scott (1988) resulta sorprendente que hayan existido relativamente pocos estudios sobre la parodia romántica.

Holmes (2005) ha indagado en la historia para buscar una explicación a la poca consideración tradicional que recibió la parodia romántica en el mundo editorial. La encuentra en la labor restrictiva del editor parisino Galignani que, tras la publicación de los poemas de Burns en 1826, sacó a la luz una serie de diez volúmenes de los poetas británicos del momento. El primer volumen incluía a Byron, Scott, Wordsworth, y Southey; el noveno, a Coleridge, Shelley y Keats y el décimo incluía a Felicia Hemans, la única mujer en la colección. Holmes apunta la relevancia del resultado (“a foreign Publisher, neatly circumventing copyright laws, established what would remain the canonic poets of British Romanticism until the twentieth century”, 12) y prueba que tal

selección redujo la consideración de un Romanticismo más variado. La parodia, ausente en estos diez volúmenes que estableció a nivel internacional el canon romántico, encontró sin embargo su expansión a través de las publicaciones en prensa británica que no solo le dieron su identidad sino que la potenciaron para la lectura de público intelectual y popular.

Los tímidos primeros pasos de Highet (1962) en los estudios de la parodia romántica han sido con el tiempo felizmente complementados con la edición moderna de Kent y Ewen de 1992 (*Romantic Parodies, 1797-1831*) donde además de los clásicos como Coleridge, Keats y Byron se sacaron a la luz nombres y géneros a los que la crítica había considerado oscuros y desconocidos contemporáneos, especialmente y tal y como nos interesa para este estudio, los autores asociados a la parodia literaria publicada en periódicos y revistas.³² Los editores defienden que ninguna época había sido tan destacada por la cantidad y calidad de su parodia y que todos los escritores románticos están ligados a ella, ya como autores de parodia o como objetos de la misma. Recogieron sobre todo todos aquellos de los que Robert Southey se quejaba denominando “swarm of imitative writers” en una carta a Walter Savage Landor. Esto nos permite reconocer obras que no solo muestran un ejercicio de entretenimiento al imitar y ridiculizar rasgos románticos, sino que encierran un proceso creativo sofisticado y una producción literaria valiosa. Entre ellos incluían textos clásicos y conocidos (*Peter Bell, Peter Bell III, The Vision of Judgement*) o colecciones importantes como *The Poetic Mirror, Rejected Addresses* o *Warreniana*, mostrando además la relevancia de la prensa con ejemplos del *Blackwood's* o *The Satirist*. Confirma la idoneidad de esta antología el prólogo de Linda Hutcheon titulado “Parody and Romantic Ideology”.

³² Incluyen, entre otros, una selección de autores considerados en este estudio, por ejemplo, de *The Anti-Jacobin*: “Inscription for the Apartment in Chepstow Castle” y “The Friend of Humanity”, dos de las parodias a Southey; de *Warreniana* cuatro: la parodia a Wordsworth “Old Cumberland Pedlar”, la parodia a Southey “Carmen Triumphale”, la parodia al *Blackwood Magazine* “The Sable School of Poetry” y la parodia a Lord Byron “The Childe’s Pilgrimage”; también de las novelas de Peacock una selección de *Nightmare Abbey* (1818) y el verso “Proemium of an Epic”, parodia a Southey en *Paper Money Lyrics* (1825, 1837).

El estudio de Stones (1999) por su parte valora este recurso en época romántica frente a la del resto de las épocas explicándolo por la importancia de su naturaleza provocativa unida a la calidad creativa en el uso de la imaginación: “In any age parody is an exasperating, provocative art, but never more so than in the Romantic period, when Divine creativity was finally supplanted by the human Imagination” (xiii). Es precisamente este juego de imaginación humana lo que se puso de manifiesto con la edición de Stones y Strachan (*Parodies of the Romantic Age*), que amplió aún más el campo de interés. Sostenían Kent y Ewen en 1992 que la crítica seguía siendo poca: “critics of Romanticism have continued to ignore the swarms of imitative poets and poems populating the period” (14).

Korkut (2009) también considera la parodia romántica con entidad propia donde se mezclan contribuciones como la de Austen con *Love and Freindship* y *Northanger Abbey*, la parodia a Wordsworth en *Rejected Addresses* o al Southey parodiado en *The Anti-Jacobin* o en *The Vision* de Byron. Por su parte, Chambers (2010) dedica un apartado a la parodia romántica *per se* y valora cómo los autores románticos ejercieron de influencia novedosa, impulsando el recurso: “the Romantics were responsible for fashioning the copycat reputation of parody and its relations” (209). El crítico busca el origen de esta tendencia en las ideas de los hermanos Schlegel que consideraron la parodia como fuente principal de innovación artística, identificándola como un ejercicio sofisticado que llegan a denominar “complicated irony” (210). Buscando ejemplos de parodia romántica encuentra en *Rejected Addresses* una técnica importante en el proceso de imitación, “impersonations” (214), un término que explica la inclusión en la parodia de voces que actuarían como autores concretos y contemporáneos reales –algo que seguiría la tradición de la técnica de las *roman à clef*– y que sin duda se vuelve elemento esencial en las obras de este estudio, *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y *Rejected Articles*, y que Peacock no dudó en utilizar de manera sistemática.

Curiosamente se han seguido potenciando además estudios específicos donde la parodia es la guía para estudiar al poeta romántico, como el de Bates (2012), que estudia a Wordsworth afirmando que aún queda un campo extenso por cubrir en ese aspecto (“parody holds a marginal place in Wordsworth’s studies”, 18). El crítico estudia por ejemplo *The Simpliciad* (1808) de Richard Mant, un poema que parodió *Poems in Two Volumes* (1807) de Wordsworth, con notas donde se establecían paralelos con el original. Bates mantiene que la parodia sirvió de instrumento de canonización del autor, transformándose en un arma al servicio del encomio al autor parodiado y no en un instrumento que denigrara o minimizara su importancia. Este tipo de estudio demuestra la importancia de textos suplementarios y con ellos la riqueza del entorno intelectual de la cultura romántica. En la misma línea, el estudio revisionista de O’Halloran (2016) en torno la producción de James Hogg ve con nuevos ojos la producción del autor teniendo en cuenta su parodia analizando específicamente *The Poetic Mirror*, *The Queen’s Wake*, *The Hunting of Badlewe*, *Confessions of a Justified Sinner* o *Tales of the Wars of Montrose*. O’Halloran analiza el carácter experimental de su obra y la crítica implícita de Hogg a la cultura literaria del momento (“his creative reconfiguration and parodic interrogation of the values of the early nineteenth-century literary marketplace”, 2).

2.3.b. Los rasgos de la parodia romántica

Hay que añadir factores importantes que definen el surgir de la parodia romántica como Watson (1960) o Furst (1969) que hablan de un tiempo de descontento o Lázaro (1998) que define una época de crisis y de ideas revolucionarias que agitaron la estabilidad social, política y literaria, un contexto que la parodia registra con resultado acertado y preciso, proporcionando a los parodiadores un vehículo de crítica indirecta y oblicua. Por ello, la justificación y explicación del motivo de las obras se convirtieron en marca sistemática de las obras paródicas. Los autores especificaban en prólogos, prefacios o introducciones sus intenciones. Por ejemplo, los hermanos Smith en la decimoctava

edición de su obra *Rejected Addresses* (1812) aseguraban que solo buscaban la risa inocente mediante sus parodias: “To avoid politics and personality, to imitate the turn of mind as well as the phraseology of our originals, and, at all events, to raise a harmless laugh, were our main objects.” (Stones, 1999, xii). De manera similar, Peacock en una carta a Shelley en noviembre de 1818 especificaba con detalle la intención al componer su novela *Maid Marian* (1822), una parodia de las leyendas de Robin Hood para criticar asuntos contemporáneos. Imitando el tipo de texto conocido del siglo XII e insuflándole un toque de buen humor, proponía una manera indirecta pero crítica de revisar el contexto contemporáneo: “I am writing a comic Romance of the Twelfth Century, which I shall make the vehicle of much oblique satire on all the oppressions that are done under the sun.” (VIII, 209).

También P. G. Patmore explica a Charles Lamb en su colección *My Friends and Acquaintance* (1854) la intencionalidad en *Rejected Articles* (1826):

. . . my imitations were in a great measure *bôna fide* ones, seeking to reproduce or represent, rather than to ridicule, the respective qualities and styles of the writers imitated; merely (for the sake of “effect”) pushing their peculiarities to the verge of what truth permitted. (vol I. 3-4)

Otro parodiador nato, William Hone, ante los ataques a su obra *The Late John Wilkes’s Catechism* donde parodiaba a *The Book of Common Prayer*, admitió que su intención no era la de hacer burla del texto religioso original, como resume Stones al citar *The First Trial against William Hone* (1876): Mr. Hone— “This is a whimsical parody, and my object is to show, that the humour of it does not tend to bring the original into contempt.” (1999, 3, 238).

Kent y Ewen (1992) establecen la diferencia de la parodia romántica con siglos anteriores y posteriores. Siendo puente entre la parodia del siglo XVIII y la victoriana, definen el rasgo de formalidad y respeto con la que la ejercieron sus autores y la entendieron sus lectores: “they differ from both their Augustans predecessors and their

Victorian successors in the seriousness with which they were written and read” (15). Al mismo tiempo, esa seriedad combina la comicidad que mantuvo la parodia romántica y que puede entenderse si tenemos en cuenta las observaciones clásicas de Stuart Tave (1960) quien señaló y definió el uso del humor “amable” o afable que caracterizó muchas producciones en este largo periodo entre siglos:

Between the seventeenth and the nineteenth centuries, certain conventions of comic theory and criticism were so altered as to produce a new group of conventions which, for need of a name, I have called amiable humor. . . . the benevolent virtues of “good nature” and “good humor” helped to bring about this change. (viii)

El efecto afable del que habla Tave es solo un aspecto que se recoge en la parodia romántica que fluctúa entre una imitación magnífica de estilos y un ataque frontal al autor o a las ideas políticas o cambios sociales del contexto.

Otro rasgo que hace a la parodia romántica inglesa importante es su versatilidad, al mezclar modelos literarios con rasgos artísticos como mostró William Hone y su *The Political House that Jack Built* (1819) que combina texto con ilustraciones de Cruikshank. También, como veremos, muchas de las parodias tenían alta carga política. Thompson (2013) estudia *The Anti-Jacobin* como texto político y arma para defender la postura conservadora del gobierno ante las revoluciones amenazantes con los sucesos en Francia. Kent y Ewen (1992) también retratan la parodia romántica como vehículo de transmisión de poder: “during the era of English Romanticism, parody was one of the major literary weapons that both the left and right wings, the liberals and conservatives, used to discredit their opponents” (15). Marilyn Gaull (1976) señala por un lado que en la prensa radical convivió el uso de sátira y parodia: “radical journalists continued to cultivate the more subtle art of satire or the more ridiculous one of burlesque” (54) y mantiene que prevaleció la parodia sobre la sátira en la época romántica.

Otra vertiente interesante de la crítica contemporánea es el estudio de la parodia romántica a través de sus autoras. Ya Kitchin (1931) declaró que el poema “Fragment in

Imitation of Wordsworth” escrito por Catherine M. Fanshawe era la mejor parodia escrita en lengua inglesa (235) y Strachan saca a la luz a un pequeño número de autoras que escribiendo parodia, eran además con frecuencia objeto de la misma.

La parodia romántica, como la literatura romántica en general, se identificó tradicionalmente casi de forma automática con los poemas. Según Stones en el volumen *Collected Prose Parody* (1999, viii) se debió en parte a la importante consideración que tenían los autores románticos respecto a la poesía. Sin embargo, la parodia romántica no se entiende si no se incluyen las obras en prosa, por ejemplo las novelas ya mencionadas como *Love and Freindship* (1790-1793) de Austen, *Melincourt* (1817) de Peacock o la obra *Rejected Addresses* (1812) de los hermanos Smith, entre otras muchas. Esta consideración debe además incluir la parodia romántica del discurso popular y sobre todo dar valor al género específico que se analiza en este estudio, la importancia de publicaciones en resultantes colecciones como *The Anti-Jacobin*, *Warreniana*, o *Rejected Articles*. En este sentido, Gaull (1976) señala que la parodia romántica se adaptó bien a las nuevas formas de publicación como periódicos y revistas que canalizaban todo tipo de conocimiento al público de clase media en colecciones. Ella cita como las principales *Probationary Odes* (1785), *Rejected Addresses* (1812), *The Poetic Mirror* (1816) de James Hogg o *Warreniana* (1824) de Deacon.

La parodia romántica se generaba además en dos direcciones. Los escritores románticos escribían parodias pero a la vez eran parodiados.³³ Shelley parodia a

³³ La historia de “Peter Bell. Tale in Verse” de Wordsworth es también un juego de parodias desde el principio. Wordsworth lo escribió en 1798 pero se publicó en 1819, con dedicatoria a su amigo Robert Southey. John Hamilton Reynolds escribió una parodia previa una semana antes que hizo que las ventas de la obra de Wordsworth se dispararan y que surgiera inmediatamente una segunda edición. La respuesta en los periódicos fue inmediata en contra de lo que se consideraba un tema demasiado vulgar y con un tipo de vocabulario simple. Tanto Leigh Hunt en el *Examiner* como Byron en *Don Juan* lo atacaron. Recibió críticas de sus propios amigos como Charles Lamb o de figuras importantes como Henry Crabb Robinson. El poema fue ejemplo de obra generadora de parodias, como la de Keats y Shelley. La respuesta de Wordsworth fue una revisión en su colección más tarde, en *Miscellaneous Poems* (1820) y un soneto reivindicativo (“On the Detraction which followed the Publication of a certain Poem”). Curiosamente con el tiempo, el

Wordsworth en *Peter Bell The Third* y a su vez es parodiado por Peacock en sus *mock-symposia*. Southey atrajo numerosas críticas por su ideología política y estilo y fue parodiado en muchos casos, como se pone de manifiesto en *The Anti-Jacobin*. A su vez, él mismo parodió a Wordsworth en su “Inscription under an Oak” o al grupo Della Crusans en “The Amatory Poems of Abel Shufflebottom” (1799)³⁴. Coleridge fue frecuente foco de parodias por parte de los hermanos Smith, Deacon o Peacock, pero a su vez él mismo recurrió a la parodia, burlándose de Lloyd o de Lamb en “Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers” (1797), publicados primero en *Monthly Magazine* y posteriormente dentro de *Biographia Literaria*. Byron es bien conocido por “The Vision of Judgment” donde parodia el poema panegírico de Southey “A Vision of Judgment” y por *Beppo* (1818), donde imita a Frere parodiando el uso de la estrofa burlesca en *Whistlecraft*. A su vez, fue frecuentemente parodiado por Peacock, Deacon o Patmore, entre muchos otros. También Thomas Moore, al que parodiaron Deacon o Peacock, imita con carga burlesca la conocida *New Bath Guide* (1766) de Christopher Anstey en su obra *The Fudges in England* con su conocido estilo de sátira social horaciana.³⁵

Peacock, como se ha comentado tiene lugar propio entre las obras paródicas literarias. Sus novelas, basadas en una parodia inteligente de los diálogos platónicos

poema llegó a ser valorado por otros críticos consagrados como Matthew Arnold en 1879 u Oscar Wilde en 1891, en una nueva visión del poema en clave más contemporánea que evalúa como positiva la experimentalización de Wordsworth. Críticos contemporáneos como Duncan Wu (2003) admiran su uso excelente de la narración en el poema, (31).

³⁴ Se trataba de un grupo de poetas sentimentales europeos de finales del siglo XVIII, fundado por Robert Merry (1755-98) y con integrantes como Hester Thrale Piozzi, William Parsons, Hannah Cowley (“Ana Matilda”), Mary Robinson (“Laura Maria”), Edward Jerningham (“Benedict”), Reuben (“Greatheed”), Frederick Pilon, entre otros. Se convirtieron en emblema de la sensibilidad exagerada y el término “Della Cruscan” pasó a identificar un tipo de poesía retórica, pretenciosa y recargada. Tanto Robert Merry como la escuela fueron ridiculizados tanto por los hermanos Smith en *Rejected Addresses* como por William Gifford en *The Baviad* (1791) y *The Maviad* (1796).

³⁵ Para más ejemplos véase también Ramos “La parodia romántica: parodiando a los románticos o los románticos parodian” en Rodríguez Celada, Antonio et al., eds. *Actas del XVII Congreso Internacional AEDEAN* (2004).

reflejan la burla a múltiples aspectos sociales y literarios de la época. Chambers (2010) señala que su parodia va más allá de la imitación de estructura y estilo para llegar a parodiar la retórica de personajes específicos como Byron y Shelley:

... his *romans à clef* such as *Headlong Hall* (1815) and *Nightmare Abbey* (1818) are not specific parodies, in terms of their overall style and framework, and, instead, confine specific parody to the parodized rhetoric of thinly disguised *real* characters such as Byron and Shelley. (50)

Peacock contribuye de manera especial a la tradición de parodia romántica literaria pues parte de las *mock-forms* dieciochescas y crea una parodia muy personal que le permite, siendo contemporáneo de los autores románticos y conociéndolos de primera mano, distanciarse de ellos para revisar sus exageraciones, propuestas e ideas, y exagerándolas mostrar una faceta cómica de la recepción de sus obras. Bromwich (1987, 184) incide en su tono afable observando: “Peacock’s sympathies are so generous that one suspects him of having been a member of every group he satirized.” (citado en Johnston y Bevis 2016, xcviij).

Es significativo el análisis que Peacock hace de la época romántica en su ensayo *The Four Ages of Poetry* publicado en 1820 e incluido en muchas antologías del Romanticismo y recientemente en la reedición de Joukovsky de *Nightmare Abbey* en 2016. Este mismo crítico denomina al ensayo “Peacock’s satiric masterpiece –his “Modest Proposal.” (2017, 516) y lo ha estudiado como una combinación de dos voces: una, la del famoso reseñador Jeffrey del *Edinburgh* que Peacock imita y la segunda, la del propio Peacock de cariz satírico (490). Demuestra cómo Peacock se basa precisamente en un artículo de Jeffrey sobre *The Corsair* y *The Bride of Abydos* de Byron que se publicó en el número 23 de abril de 1814 del *Edinburgh Review*. Jeffrey describía un ciclo poético y Peacock lo sigue, de manera que ambos autores mencionan cambios sociales en diferentes épocas (medieval, renacentista, augusta y romántica), aunque Jeffrey incluye una más, la de la poesía metafísica (496). Vinculado así con el artículo de Jeffrey, el

ensayo de Peacock fue en realidad una respuesta a *The Defense of Poetry* de Shelley. Peacock seguía además la explicación mitológica de las edades del mundo de Hesíodo en *Los trabajos y los días* y describía la época romántica como la peor de las edades, denominándola “the Age of Brass”. Su crítica fue directa en sus opiniones sobre la literatura que se hacía, definiéndola como “the promiscuous rubbish of the present time” (496), y no dudó en revisar las obras y estilos de autores a los que alude directamente como “Mr. Scott”, “Lord Byron”, “Mr. Southey”, “Mr. Wordsworth”, “Mr. Coleridge”, “Mr. Moore” y “Mr. Campbell”. Así, partiendo de la explicación de Hesíodo y Jeffrey dejó la impronta de su estilo personal en una crítica directa al sentimentalismo exagerado, los perfiles y clichés románticos, y las poses exageradas y sensibleras que se alejan del valor exacto de la literatura. Es la carga crítica seria cuya contrapartida más burlona veremos en las obras analizadas.

Partimos por lo tanto de este contexto para analizar producciones en poesía y prosa en prensa literaria que justifican la importancia de un tipo de parodia nacida en el seno del discurso periodístico en un contexto donde se mezcla lo puramente intelectual y su dimensión popular poética y que propone una visión diferente al estudio tradicional de los románticos clásicos.

2.3.c. Parodia y prensa

Uno de los aspectos que muestra el nuevo acercamiento a la parodia romántica literaria es el contexto del mundo mercantilista y periodístico. Taylor (2018) estudia el periodo 1760-1830 partiendo del interesante concepto “dynamic culture of parody” (11), insistiendo por ejemplo en la relevancia de las parodias políticas en prensa que se generaron en esta época, donde periódicos, panfletos o textos paralelos revelan aspectos fundamentales de un mundo periodístico vibrante y agresivo. Críticos como Wheatley (2013, 2016) aseguran además que incluso las fuentes más populares de la prensa como *Edinburgh* y el *Quarterly*, tradicionalmente consideradas anti-románticas por sus ataques

a autores del Romanticismo, tienen enorme valor para el movimiento romántico precisamente por su “extravagant diction of hostile reviewers” (2) que registraban y compartían el impacto de las innovaciones estilísticas de los poetas. Ello permite justificar estudios como el que aquí se ofrece con el análisis de fuentes publicadas en periódicos literarios y relevantes tanto conservadores como liberales como *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* o *Rejected Articles*.

a. Parodia literaria y mercado editorial en el Romanticismo

Uno de los estudios más interesantes en torno a este tema es la colección que Hull editó con trabajos presentados en la Conferencia en la Universidad de Bristol de 2006 que se centró en el texto periodístico como reto y medio innovador dentro del periodo romántico. Hull enumera a muchos de los periodistas del momento como John Wilson (alias Christopher North) y a figuras que llegan a este género como artistas resentidos, frustrados o fracasados y que lamentan el trabajo mal pagado, anónimo y comercial que se hacía. Menciona la angustia pública y privada de carreras periodísticas como la de John Scott y Keats que mueren jóvenes en el mismo año 1821. Sin embargo, relata estas ansiedades como factores que no afectaron nada a los logros literarios conseguidos.

También defiende el interés en los periódicos de la era romántica el crítico Klanher (1987) en su examen del público lector de la época romántica, donde denuncia la falta de estudio sobre el tema (“still largely unknown world of text-making”, ix) y donde deja clara la importante exposición de la clase media intelectual en tales obras. Define cuatro tipos de audiencias que denomina estratégicamente cruciales: “a newly self-conscious middle-class public, a nascent mass audience, a polemical radical readership, and the special institutional audience –what Coleridge called the clerisy” (4). Así, se basa en el concepto de una variedad sofisticada de público lector que denomina “discontinuity of publics” (44) considerando también la lista de variados periódicos y sus contrincantes radicales de la época. Además de los más conocidos como *Blackwood’s Edinburgh*

Magazine fundado en 1817, menciona *The Gorgon*, *The Black Dwarf* y *Political Register*. Klancher estudia las listas de subscriptores y los datos de circulación de ventas demostrando que el discurso y la retórica paródica tenían un complemento cultural importante que es fundamental para analizar los textos del momento.

Hace una importantísima distinción entre lo que denomina el “texto radical” cuya función es la propagación de principios y el “texto liberal” que ejemplifica en las producciones de Arthur Young y que parece llamar la atención de algunos principios empleando una cierta técnica de duda y titubeo deliberado que persuade al lector a llegar a conclusiones que el autor quiere, adoptando en todo este proceso una postura pretendidamente escéptica (112). En este segundo tipo de texto, el lector se asociaría directamente con el escritor en un movimiento común para enjuiciar sobre un asunto difícil (113). Con estos procesos, Klancher intenta decodificar la evidente manipulación ejercida desde la prensa. Todo el entramado periodístico lo define entre el concepto de “dissemination”, proceso agresivo tal y como la información se presenta frente a los enemigos, expandiendo entre los entresijos de las redes sociales nuevas los valores de las ideas antiguas y conservadoras. Frente a este, define también el concepto de “circulation”, la información o noticias como producto de un consenso inductivo que se expande. Este tipo de información por circulación explora, sugiere, incorpora información, sin retos y sin causar confrontaciones. Es decir, para nuestro caso, la parodia publicada en las tres colecciones que se explican actuaría entre estas dos estrategias o metáforas. En primer lugar, son producciones literarias que imitan tomando como base a los románticos y ejerciendo la función de la difusión, la opinión personal se hace circular. Sin embargo, la diseminación de las ideas críticas llega también en forma de burla, de ataque, de admiración, de ataque político, como en *The Anti-Jacobin*, en juego paralelo con la estrategia de consumo en *Warreniana* y con el incisivo comentario contra el sistema de reseñas literarias en *Rejected Articles*. Su estudio permite comprender el grado de

autoridad que tenían los radicales. Los escritos de *The Anti-Jacobin* se pueden entender al ver cómo los conservadores retrataban a los radicales como tiránicos.

También incluye un aspecto interesante sobre la importancia de la metrópolis. Se asociaba a los escritores radicales de Londres como motivo en sus escritos, al igual que a los Jacobinos se les decía que se centraban en París, desde donde se diseminaban las ideas de sedición. Así, el estilo circulatorio estaría más asociado a la relación entre capital y provincias. Los periódicos más radicales se encontraban establecidos en provincias, ciudades y pueblos centrales y del norte. Este estudio en torno a operaciones de circulación, además nos obliga a tener en cuenta el público lector, representante de la subcultura, los choques de discursos sociales e intelectuales y nos permitirá ser conscientes de las maniobras retóricas en los textos estudiados. Resulta fundamental también el otro estudio de Klancher (2013) sobre la cultura. Demuestra el cambio de discurso en el Romanticismo a través de las pautas de conocimiento en instituciones culturales de gran impacto. Tiene en cuenta figuras como poetas, oradores, filósofos, científicos y críticos literarios (incluye a Coleridge, Godwin, Bentham, Davy, Wordsworth, Robinson, Shelley y Hunt) y sus intercambios con otras figuras importantes representantes de la cultura como coleccionistas de libros, bibliógrafos, gestores de la ciencia y el arte, pintores, ilustradores, filósofos, periodistas, editores y autores de reseñas.

A su vez, el acercamiento neo-historicista de Jeffrey Cox (1998) señaló la importancia de la poesía dentro del contexto crítico de las reseñas contemporáneas, definiendo la importancia de la recepción de la escuela Cockney (Shelley, Keats, Hunt y su círculo). La contribución de Mark Schoenfield (1990) y Mark Parker (2000) es también interesante en este aspecto pues utilizan la noción de Bakhtin de “heteroglosia” para explicar que cualquier producto de ensayos individuales de una revista miscelánea está

mediatizado por su situación estratégica, por los artículos que los acompañan y por las directrices de la agenda política del editor.

Los estudios en el siglo XXI han demostrado además un interés especial por estudiar a los autores en el contexto de su trabajo periodístico, por ejemplo a Lamb, Hazlitt y De Quincey. Revela un interés especial por verlos –tal y como se hará en el capítulo siguiente de estudio con la labor de Gifford, Deacon y Patmore– en un entorno intenso en cuanto a su naturaleza comercial, competitiva y sociable. Es necesario interpretarlos en un medio discursivo y dialógico importante, donde la parodia centralizará muchas de sus burlas en temas tan importantes para el Romanticismo como los rasgos biográficos y la definición de genio.

Interesa por lo tanto estudiar la parodia en este entorno periodístico porque potencia los rasgos propios del género de la prensa unidos a la importancia de la producción literaria. De ahí que se traten temas románticos con tono conversacional o casual o que se presenten de manera esporádica una variedad de asuntos muy diversos que mezclan asuntos políticos, urbanos, rurales, internacionales, privados o públicos. Las parodias que leemos muestran que se sigue el estilo periodístico y que se adaptan a un discurso fluido, versátil y múltiple.

Las colecciones que estudiamos se adaptan al formato de periódico y revista literaria romántica que alberga diferentes voces heterogéneas que se unen y se enfrentan. Todas las colecciones están llenas de parodias que comparten variedad de temas, cambios de puntos de vista y que muestran diferentes argumentos. Hull encuentra, por ejemplo, rasgos periodísticos en la narrativa autobiográfica que De Quincey publicó en *The London Magazine* “Confessions of an English Opium-Eater” con estilo rico en alusiones literarias, con digresiones, con tono de justificación y condena, con dramatismo y humor y dejando al lector sin estar seguro de la sinceridad o seriedad del autor (10). También en Lamb en la misma revista en sus “Confessions of a Drunkard” de tono ambivalente entre lo sincero

y lo paródico. Nos interesa la reflexión de Hull por el hecho de encontrar también en los casos estudiados este tipo de lo que denomina con múltiple aliteración “phantasmal figure of the pseudonymous periodical persona” (10), una voz periodista que juega a un doble juego, en el que se burla y se ataca al tiempo que se expone el tema del ataque. El acierto del parodiador es conseguir con la provocación de la burla un ejercicio intelectual artístico.

También es importante revisar la riqueza de la parodia de los ensayos que aparecían publicados en periódicos o revistas literarias. Las opiniones se hacían flexibles según la dinámica discursiva y dialógica del periódico al que pertenecían y al editor que los revisaba y las parodias a los mismos ponían precisamente en entredicho este control. Permiten además entender cómo la publicación en prensa se había hecho extremadamente popular y se expandía en sus más diversas formas, tal como Hull enumera: “satirical squib, drama review, mock-travelogue, sports journalism, editorial puff and correspondence piece.” (11). Veremos tal diversidad en muchos de los ejemplos estudiados donde se ofrece toda esta gama.

La parodia romántica en este contexto de “periodical culture” se apropia y mezcla los registros vulgares y de los más correctos y tradicionales. Muestra los excesos de las producciones creativas que se estaban publicando, tanto literarias como no literarias. Los parodiadores muestran cómo conocen, por ejemplo, el estilo de Hazlitt o Lamb y siguen imitando su estilo y reproduciendo sus preocupaciones. Por ejemplo, la narrativa convencional del ensayo, es decir, la exposición de las ideas en primera persona que contrasta su punto de vista con el de otros buscando y diseminando nuevas reflexiones, se parodiaba poniendo de manifiesto el importante grado de sociabilidad de la prensa del momento.

Hull describe con brillantez las posibilidades y el alcance de la parodia a través de la prensa y, lógicamente, su poder político. Según el crítico se hace aún más ponderosa

que en su transmission a través del libro: “the periodical’s capacity for proliferation, which compared to the book, enables it to reach a larger and more diverse reading public in a much shorter space of time, makes it both a highly prized and feared political weapon” (12). En efecto, y para nuestro análisis, la parodia literaria a través de la prensa se convirtió en un arma temida por publicarse en un medio de fácil y deseada accesibilidad. Igualmente, su poder surgía también del hecho de que era difícil de controlar por su fácil y rápida expansión.

La prensa fue predominante en los años 1820. Al hablar de sus rasgos esenciales, Hull destaca la ansiedad que podía caracterizar a los profesionales de la prensa frente a la fama y autenticidad que representaban los autores de obras originales:

. . . the collaborative or pseudonymous nature and overtly commercial enterprise of periodical writing; the indeterminate cultural position it occupies between ‘high’ literary endeavour and ‘low’ sensationalist journalism; and, . . . an embittered sense of envy in the periodical writer over the valorised figure of the poet. (14)

La parodia literaria en el periódico implicó no solo la apropiación de motivos románticos, sino su transformación en material prolífico de los parodiadores que lo convertían en un juego, haciéndolo simultáneamente propiedad intelectual de la revista literaria en la que se publicaban.

Además de describir la parodia periodística como ansiedad, Hull añade otro rasgo simultáneo que revela el escrutinio de opiniones y géneros literarios con una autoridad oficial y que actúa en realidad como vehículo de crítica literaria: “as a logical extension of the gusto with which it sets about poetry, drama, and the fine arts, periodical writing’s unflinching scrutiny of itself represents the act of a supremely confident artform.” (17).

Lo que interesa también en este tipo de parodia literaria es ver cómo se hacen parte en realidad del origen de algunos aspectos de la prensa moderna. Resulta interesante en las obras que analizaremos cómo se incluyen en el discurso paródico rasgos culturales que muestran una parte inequívoca del desarrollo de aspectos novedosos. Así, por

ejemplo, los enfrentamientos políticos se equiparan en burla a la lucha pugilística tan de moda en el XIX: “the fighter’s art in mock-heroic terms and revert to colloquial language and slang terminology is to assert the broad appeal of the urban intellectual” (Hull, 18).

Esta rápida revisión al contexto periodístico romántico, específicamente el dedicado a la parodia, muestra la relevancia de las colecciones que se analizarán, en la línea de Hull, como ejemplo de dos modelos de escritura. La parodia se crea como mezcla de ansiedad y seguridad, según cada autor siga las pautas impuestas por las demandas de cada publicación. En cualquier caso, revelan la novedad y el reto de la parodia escrita en este medio con una respuesta variada y enérgica a las actitudes románticas.

Si bien la parodia romántica ha estado envuelta en un halo de incertidumbre histórica sin tener un lugar específico dentro del movimiento romántico y sin duda fuera del canon. El interés desde estudios como los de Kent y Ewen en 1992 o de Strachan y Stones en 1999 o de análisis como el que aquí se presenta demuestran que la parodia romántica existía, era abundante y analizaba a través del medio periodístico todos los cambios tanto en política, sociedad y economía como en la nueva literatura. La parodia romántica ejercía un poderoso papel. Si bien era prolija en verso, era igual de rica en prosa y en concreto en géneros relacionados con la clase media pujante como fue la prensa, y específicamente, la prensa de cariz literario. Se inmiscuyó así en periódicos, revistas y todas sus variedades, como anuncios, reseñas, etc.³⁶ Revisó asimismo las bases del Romanticismo en denuncias burlescas, serias, directas, indirectas y variadas a estilos, autores, valores, ideas y contexto en general.

³⁶ Comellas (1998, 2005) en diversos estudios, ha analizado la intensidad desmesurada de la sátira y la parodia del Romanticismo español, precisamente “vinculado a la eclosión de la prensa periódica de carácter satírico” (357). Habla de “anti-romanticismo” e insiste que esta literatura resulta muy útil “en la reflexión sobre el fenómeno romántico en general –sobre su pervivencia y acogida por parte del público contemporáneo–” (357), algo que de manera similar se produce también en la parodia romántica inglesa.

El corpus específico que mezcló rasgos de la prensa y la literatura a través de la parodia literaria romántica muestra un fenómeno extenso que no puede considerarse como algo esporádico, aislado o fuera del canon. Su variedad y sofisticación dejó un valioso legado y secuelas en la parodia victoriana que se describe en el apartado siguiente.

2.3.d. Legado de la parodia romántica: La parodia victoriana

La situación de la parodia no cambia súbitamente al finalizar el periodo romántico. Priestman mantiene que a partir de los años 1840, la parodia se desarrolla con entusiasmo aunque con un estilo más ingenuo. Señala el juego de palabras como la principal estrategia y define un humor inocente (1980, 53). Seguirá el gusto por las colecciones como las de Hugh Rowley *Puniana* (1867) o *More Puniana* (1875) y los periódicos y revistas seguirán siendo foco de producción de la misma. Priestman simplifica la parodia victoriana definiendo invectivas verbales de buen humor y que reflejan familiaridad con el modelo imitado y gran facilidad para la imitación. Se trataba, usando sus palabras de parodias con “wit without bawdry” (233). Entre las revistas o periódicos destacaron con poca tirada *Comic Times*, *Merry Folks*, *Zoz*, *Puck*, y *Pastimes* y tras estas en los años sesenta y setenta otras de más tradición como *Punch*, *Judy*, *Fun* y *Figaro* con comentarios sobre sucesos cotidianos y políticos. Describe también la contrapartida a estas parodias cómicas entre las generadas en las Universidades de Oxford y Cambridge más elegantes y conservadoras. Nombra en Cambridge a C. S. Calverly y J.K. Stephen y en Oxford a Lewis Carroll o Mallock (238). También cita en este ambiente intelectual la denominada “undergraduate parody” que consistía en describir las aventuras y desventuras de la vida estudiantil en verso, como fue el caso de las *College Rhymes* (1860-74).

Contrario al listado simplista de Priestman, otros críticos enumeran una oleada de parodias producidas en el siglo XIX que ya se identifican como victorianas. La impresión general es que la producción paródica victoriana también fue profusa. Kitchen (1931) señaló primordialmente a Max Beerbohm como parodiador en verso. Considerado por

Felstiner (1973) como “the finest parodist of his time” (162), Beerhbohm fue conocido entre otras, por su obra *A Christmas Garland* (1912), donde se atreve a parodiar las obras clásicas de Henry James o Kipling entre otros. En esa línea, destacaron también sus parodias a Bennet, Shaw y Joyce en “Scruts”, “A Strait Talk” o la novela *Zuleika Dobson* (1911) respectivamente.

Kitchin (1931), Richardson (1935) y Priestman (1980), han seleccionado un largo listado de autores de parodia victorianos: C. S. Calverley con *Fly Leaves* (1872), Jean Ingelow, Lewis Carroll o W. S. Gilbert. Fueron también destacables las del firmante “Bon Gaultier”, pseudónimo utilizado por Theodore Martin y William Edmonstone Aytown. A finales del siglo XIX son interesantes los casos de Sir Frederick Pollock y su *Leading Cases*, J. K. Stephen y *Lapsus Calami*, Swinburne y Sir Owen Seaman, a los que siguen E. V. Knox y Sir J. C. Squire. Kitchin (1931) destaca entre todas la obra *Specimens of Modern Verse: The Heptalogia, or the Seven against Sense. A Cap with Seven Bells* (1880) de Swinburne.³⁷ Kitchin señala sobre todo el duro ataque de esta parodia: “In his ferocity it reminds us of Ben Jonson’s attacks on incompetent contemporaries.” (305). Entre ellas, Swinburne no dudaba en atacar a autoras como Mrs Browning (309), al igual que había hecho Calverley contra Jean Ingelow, quien no dudó en responder con otra parodia, *Fated to be Free*, siguiendo el estilo de su propio atacante.

Otros críticos reparan en la gran riqueza de la parodia en la época victoriana que ampliaba la burla a autores americanos, como quedó patente con la publicación en 1884 de Walter Hamilton, *Parodies of the Works of English & American Authors*, que recogían la tradición de la variedad existente en periódicos, revistas, semanales cómicos y libros.

³⁷ En esta obra Swinburne es ejemplo claro de parodia literaria. En su selección incluye parodias a Tennyson, Browning, Whitman, Patmore, Owen, Meredith o Rossetti, incluso a sí mismo. Los títulos son significativos: “I. The higher pantheism in a nutshell, II. John Jones, III. The Poets and the woodhouse, IV. The person of the house (Idyl CCCLXVI), V. Last words of a seventh-rate poet, VI. Sonnet for a picture, VII. Nephelidia.”

Según Caesar (1984), “these volumes are a revelation of the great wealth of Victorian parody. Its abundance seems to defy classification. Travesties, lampoons, burlesques, satires, and parodies all mingle and jostle under Hamilton’s generous eye” (795). En reacción hacia el Romanticismo o no, para Caesar el siglo XIX es el siglo de la parodia:

If the nineteenth century was the great age of nonsense because it was the great age of sense, it was similarly the great age of parody because it articulated itself as the great age of poetry— (813)

Korkut (2009) recoge algunos ejemplos interesantes de parodia victoriana. Existen los modelos que hacen pervivir el de la convención romántica, la parodia textual, específica de un modelo, estilo o autor en las parodias que se hicieron a Robert Browning, un autor tan parodiado como Wordsworth en la época anterior, o a Swinburne y su estilo repetido y mecánico de aliteraciones. También ve en las obras de Lewis Carroll *Alice Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking Glass* (1872), rasgos de parodias a Wordsworth y Scott. Todas estas parodias textuales tienen la función de entretener y carecen de intención política. Por otro lado, también ve Korkut parodias al discurso victoriano en escenas de *Vanity Fair* (1847-48) de Thackeray o en Dickens, cargadas de ironía y con caricaturas exageradas: “an essential device utilized by a significant number of Victorian novels, which entertain at the same time as they make sharp satiric commentary on the corrupt and hypocritical norms, values, and discourses of Victorian society” (54).

En general, interesa conocer el giro de la parodia victoriana desde el Romanticismo. Tiende a la comicidad, al juego verbal y al entretenimiento sin necesidad de apuntar con tanta intensidad hacia cuestiones políticas con excepciones como *Punch*. En general en la parodia victoriana predomina un sentido más festivo y menos crítico que el del Romanticismo.

3. CRÍTICA PARÓDICA

3.1. *The Anti-Jacobin* (1797-98): Parodia literaria y propaganda política

3.1.a. Introducción: Jacobinismo en Inglaterra

Para entender mejor el espíritu del periódico *The Anti-Jacobin* partimos del término “Jacobin” empleado en Francia cuyo origen aclara Jarrells afirmando “a Jacobin was originally a friar of the order of St. Dominic” (2005, 6). Indica que el término posteriormente identificaría a los miembros del club político constituido en 1789 en Francia y reunido en el convento de St. Jacque en torno a los principios de “extreme democracy and absolute equality” (2005, 6). Así los había descrito también Morley a finales del siglo XIX: “The revolutionary Jacobins, who took their name from their club quarters, were politicians pledged to root and branch reform” (1890, 149). Sus ideas de reforma, igualdad y democracia, en su origen utópicas, evolucionaron hacia el radicalismo e influyeron en la ideología inglesa como explica Bohls (2013):

The Jacobins were the most famous political club of the French Revolution; moderate at first, they turned radical and implemented the so-called Reign of Terror in 1793-4. The term came to be used pejoratively for leftists and suspected French Revolution sympathisers during Britain’s conservative reaction. (13)

Efectivamente, el espíritu liberal francés anidó en grupos radicales en Inglaterra, donde en la década de 1790 el movimiento de los jacobinos, “a group of liberal intellectuals who sympathised with the revolutionary principles of liberty and equality” (Lázaro 1998, 102), estuvo relacionado con importantes figuras de ensayistas y novelistas como Burke, Paine, Godwin o Wollstonecraft que resultan fundamentales para entender la parodia en *The Anti-Jacobin*. Wallace (2008) describe su efecto en las denominadas *Jacobin novels* que entre 1790 y 1805 simpatizaron con los proyectos reformistas asociados con la Revolución Francesa. Tal término, “Jacobin novels”, que se generalizó a partir del estudio de Gary Kelly (*The English Jacobin Novel*, 1976) y de Marilyn Butler (*Jane Austen and the War of Ideas*, 1975) describe narraciones principalmente de

Godwin, Wollstonecraft, Holcroft, Mary Hays, Elizabeth Inchbald, Robert Bage, Charlotte Smith, Eliza Fenwick y John Thelwall. Lázaro (1998) analiza muchas de ellas destacando su poco impacto satírico apuntando, sin embargo, que promovieron un exceso de sensibilidad que lógicamente revierte en muchas parodias que forman parte del canon romántico.³⁸

Enraizadas en la literatura, las ideas radicales o revolucionarias de simpatizantes británicos jacobinos llegaron a revisarse, criticarse y convertirse en centro de ataque en *The Anti-Jacobin*. La exposición de tales ideales en clave paródica y el ataque directo a sus representantes convierten esta obra en una fuente rica de detalles para reflejar la situación política en clave literaria e intelectual, en contra de las voces que no estaban a favor del gobierno conservador de Pitt el Joven. Ello nos hace descubrir una cara del Romanticismo diferente al estudio tradicional restrictivo y restringido que ha explicado durante mucho tiempo este movimiento desde la perspectiva unívoca de la poesía.

Mofándose de los principios de libertad que habían llevado a Francia a su revolución, *The Anti-Jacobin* atacaba el desencadenamiento de ideas liberales, anti conservadoras y subversivas en contra del orden establecido. Su naturaleza como arma propagandística pro-conservadora fue indudable y su carácter literario, muy valioso. De

³⁸ Lázaro analiza específicamente cuatro novelas de ideología jacobina: *Things As They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin, que denuncia el despotismo e injusticia de las clases privilegiadas; *Hermesprong; or, Man as He is Not* (1796) de Robert Bage, que denuncia el abuso social y político; *Nature and Art* (1796) de Elizabeth Inchbald, centrada en el mal uso de las riquezas, la artificialidad de la educación convencional y la vanidad de la moda; y *The Adventures of Hugh Trevor* (1794-97) de Thomas Holcroft, una novela picaresca en forma de autobiografía contra la corrupción de la universidad, de la iglesia y de la ley y el estado (103-5). Aun siendo satíricas, las cuatro novelas comparten un final feliz típico y propio de la novela sentimental. Según Lázaro, los escritores de la prosa jacobina estaban contaminados de la corriente de sensibilidad que provenía de novelas anteriores como *Pamela* (1740), *The Vicar of Wakefield* (1766), *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) o *The Man of Feeling* (1771) o de otras novelas góticas como *The Castle of Otranto* (1764) o *The Mysteries of Udolpho* (1794) o en la picaresca realista como *The Adventures of Roderick Random* (1748) (108). Que las novelas jacobinas tengan final feliz para suavizar su crítica resulta lógico, como apunta Lázaro, ya que se escribieron de 1793 en adelante, cuando en Gran Bretaña se estaba produciendo ya la reacción anti-jacobina, y la simpatía hacia los revolucionarios franceses estaba ya devaluándose por esas fechas (108-9).

hecho, consiguió que se consolidara firmemente el término “English Jacobins” (Wallace 2009, 99). Llegó a publicar 36 números que semanalmente entre otros muchos asuntos cubrieron los avatares del año parlamentario desde el 20 de noviembre de 1797 hasta el 9 de julio de 1798. Su subtítulo, *The Weekly Examiner*, marcaba la concienzuda vigilancia semana a semana de noticias de cariz político a través de un tamiz literario que elevaba el tono de creatividad y profundidad de sus textos, mezclando la seriedad de ocurrencias políticas, históricas y sociales con la imitación a autores, textos o idearios románticos en muy diferentes géneros. De ahí que su valor como obra paródica sea indudable y fundamental en el periodo estudiado.

3.1.b. Editor, autores y contribuyentes

El editor y promotor de *The Anti-Jacobin* fue William Gifford (1756-1826), un autodidacta muy relacionado con la sátira que no dudó en aprovechar la publicación para atacar las obras y actitudes liberales del momento. Strachan lo describe como “the foremost classical satirist of the age and a worthy successor to Alexander Pope” (2003, 4, xiii). De hecho, tanto en *The Anti-Jacobin* como en otras de sus obras (*The Baviad*, 1791 y *The Maviad*, 1795) siguió el modelo de *The Dunciad* (1728).

Las ideas e intenciones de Gifford sincronizaron bien con el grupo de autores principales: George Canning (1770-1827) la voz líder, hombre de estado y el escritor que más contribuyó a la obra, John Hookham Frere (1769-1846), diplomático y hombre de letras, gran conocedor e imitador de fuentes literarias clásicas y George Ellis (1753-1815) el más literario de los tres. Unidos por lazos de amistad y de trabajo, poseían un alto grado de preparación intelectual y estaban bien relacionados en el área política. Canning estuvo de Subsecretario de Estado en la Oficina de Asuntos Exteriores de 1796 a 1799, años que simultaneó para contribuir activamente en *The Anti-Jacobin* acentuando la burla en la

representación de ingleses y franceses republicanos.³⁹ Tenía el respaldo de William Pitt desde 1792 y había conseguido un lugar en el Parlamento en 1793. Recibió gran influencia de Burke, lo que le hizo desconfiar de las consecuencias de la Revolución Francesa. Frere fue compañero de Canning no solo en Eton, sino también en la Oficina de Asuntos Exteriores. Llegó a ser diplomático más tarde y reconocido como gran poeta, admirador de Byron, escritor de burla épica y traductor de Aristófanes. Ellis trabajó también a las órdenes de Canning en la Oficina de Asuntos Exteriores y había demostrado sus cualidades como versificador satírico liberal en la obra *The Rolliad, in Two Parts: Probationary Odes and Political Eclogues* (1795).

Todos ellos eruditos y con grandes habilidades en el uso del latín y grandes conocimientos de literatura, derrocharon genio y originalidad en esta publicación. Su lectura nos hace reconocer en las contribuciones la dimensión culta de las mismas ya que los autores se mueven con gran facilidad entre clásicos. Incluyen poemas en latín, traducción de los mismos, referencias a la *Eneida*, Virgilio, Catulo, Terencio, Juvenal y, sobre todo, Horacio. Hacen alusiones a autores europeos como Voltaire, Rousseau, Goethe o Goldoni entre muchos. Despliegan su gran conocimiento en referencias a autores ingleses e irlandeses, en su mayoría poetas e intelectuales románticos, con múltiples alusiones a Shakespeare o a dramaturgos del XVII y XVIII. Curiosamente, todo ello en un entramado original en función de la defensa de Inglaterra a la que se retrata como víctima de ideas radicales y para justificar las actuaciones de Pitt y su gobierno conservador en medio del turbulento periodo impactado por las secuelas de la Revolución Francesa.

³⁹ Asegura Thompson (2013) que sin embargo Canning era más moderado en el periódico de lo que el público intuía. Se le reconocía por un ingenio arrollador y carácter difícil. Fue también foco de algunas parodias, entre ellas, las de Peacock, quien lo representa en su novela *The Misfortunes of Elphin* como el príncipe Seithenyn y en *Melincourt* como Anyside Antijack.

También participaron en el periódico significativos contribuyentes a menor escala que muestran la seriedad y envergadura de la defensa a ultranza de valores conservadores, los que se denominan “loyal correspondants”. Entre ellos, contaron con muchos ilustres miembros del Parlamento y figuras de la política y del ejército. Entre ellos, John Hiley Addington, hermano de Henry Hiley Addington, amigo de Pitt, que llegó a ser Primer Ministro (para el número III), Bragge-Bathurst, ministro de Pitt (para el número XIV), Sir Brooke Boothby, amigo de Erasmus Darwin, y terrateniente (para el número XXVIII), Sir Archibald Macdonald, fiscal general y miembro del Parlamento en el mandato de Pitt, (para el número VIII), o el mismo Primer Ministro Pitt en obras completas como “Lines Written by a Traveller” (número XIV) o con versos en contribuciones comunes como “New Morality” (número XXXVI).

Sin embargo, el ataque mordaz y burlesco que resumaba la publicación se sustentaba sobre todo en los comentarios editoriales que acompañaban y explicaban cada número y en la selección de eventos, obras y autores parodiados. El efecto paródico se hacía extensivo por la inclusión de firmantes ficticios, los *personae* creados con carácter propio que comentaban también la situación del país o supuestos anónimos contribuyentes que apoyaban o atacaban al periódico. Entre ellos tiene un lugar destacado el denominado Mr. Higgins, supuesto poeta, filósofo y escritor de teatro, que representa los valores extremos del Jacobinismo y que, como agitador de masas, defiende ideales exagerados y representa un altruismo egoísta en un lenguaje muy exaltado (números XV, XVI, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXX, XXXI). También es significativa la función de Letitia Sourby (número VI), una dama que se queja amargamente de la desgracia y secuelas domésticas por tener un padre convertido a jacobino, así como el simple e iluso Sam Shallow, hijo de un zapatero, que relata el trastorno de su padre, metamorfoseado por las ideas radicales del momento (número XXII).

Todas estas voces, reales o ficticias, permiten una publicación coral de variedad creativa de tonos y estilos múltiples para entender un mismo objetivo donde política y literatura quedan íntimamente engarzadas con el hilo conductor de la parodia y en contra de todo ideario político liberal y radical.

3.1.c. Precursores, impacto y secuelas

The Anti-Jacobin había tenido precursores de objetivo similar pero que no habían obtenido tanta notoriedad. Entre ellos, *Anti-Leveller* en 1793 había recogido las atrocidades de la anarquía francesa y *The Anti-Jacobin, a Hudibrastic Poem in Twenty-one Cantos* de Alexander Watson en 1794, había comentado con sarcasmo la aplicación exagerada de los derechos del hombre. Lessenich considera a ambos precursores pero de calidad inferior “of the far superior Anti-Jacobin” (2012, 43). Existió además otro tipo de publicaciones paralelas, como el libro de Arthur Young, *The Example of France. A Warning to Britain* (1793) que advertía de los peligros de caer en el exagerado ensalzamiento de los derechos del hombre o de que Inglaterra llegara a ser una república. Tampoco se pueden olvidar en este contexto otros periódicos como *The True Briton* o *The Sun* que complementaron la labor de apoyo al Gobierno en contra de voces radicales.⁴⁰

The Anti-Jacobin tuvo además una secuela inmediata, *Anti-Jacobin Review and Magazine, or, Monthly Political and Literary Censor* editada de 1798 a 1821, curiosamente por otro autor de apellido Gifford, John Gifford, lo que dio lugar a alguna confusión de tipo anecdótico.⁴¹ Stones es bastante crítico con esta secuela a la que define

⁴⁰ *The Sun* (1792-1871) tuvo como director a John Heriot (1760-1833) que, con fondos suministrados secretamente por el Gobierno, fundó también *The True Briton* desde 1793. Estuvo al frente de ambos periódicos (*The Sun* hasta 1806 y *The True Briton* –también llamado *The True Briton and Porcupine*– hasta 1804). Con tinte claramente conservador y a favor del gobierno, ambos periódicos circularon paralelamente, coincidiendo con *The Anti-Jacobin* durante el gobierno de Pitt. En 1813, John Taylor (1757-1832) crítico de teatro, oculista y editor del *Morning Post*, compró ambos periódicos (Andrews 1859, 194).

⁴¹ John Gifford no tenía parentesco con el editor de *The Anti-Jacobin*, William Gifford. Su verdadero nombre era John Richards Green. Ello propició el malentendido que describe Strachan:

como “clumsy, misbegotten thing in comparison” (1999, lvii), a pesar de haber tenido otros contribuyentes importantes, no solo Gillray y sus ilustraciones, sino otros autores como John Bowles, John Taylor, John Reves, Robert Bisset, y el reverendo William Heath, junto con otros clérigos que también escribían para el *British Critic*. Contrariamente, Banks (1997) valora la línea de continuidad que mantuvo el objetivo de *The Anti-Jacobin* unos años más como extensión radical del proyecto de Pitt:

As an enterprise of Pitt’s ministry, the *Anti-Jacobin Review* worked openly to discredit any remnants of revolutionary ideals in British intellectual life. Although its title suggests opposition, the *Anti-Jacobin Review* sought not to engage Radical ideologies in debate, but to thoroughly shut them out of public discourse. (118)

En efecto, como se demostrará, la parodia de *The Anti-Jacobin* jugó un importante rol en minar idearios latentes radicales y en muchos casos estereotipos románticos. Además, a pesar de que se publicó solo durante ocho meses, *The Anti-Jacobin* llegó a ser lo suficientemente importante como para aparecer reeditado de nuevo más tarde en 1799 como obra única en dos volúmenes y en ediciones de su poesía y prosa por separado. Moore y Strachan consideran además su impacto como precursor de importantes periódicos partisanos políticos posteriores, como el *Blackwood’s Edinburgh Magazine* (2010, 256), cuya retórica define Klancher como “imperializing mental energy” (55).

Su efecto se puede medir por las variadas ediciones en las que se ha basado Stones: Edmonds (1852), Morley (1890), Rice-Oxley (1924), Lubrecht and Kramer (1970) o Wordsworth (1991).⁴² La edición que se maneja en este estudio, la de Stones, ha tenido en cuenta todas las anteriores, aunque parte sobre todo de la selección literaria del compendio supervisado por Gifford denominada *The Beauties of the Anti-Jacobin* (1799), donde unió poesías y ejemplos variados de prosa siguiendo la línea original “interspersed

John Wolcot (Peter Pindar), al verse atacado en *Anti-Jacobin Review*, creyó que el responsable había sido William Gifford y no John e intentó agredir físicamente al primero (2003, 4, xix-xx).

⁴² K. R. Johnston (1999), en “Romantic Anti-Jacobins or Anti-Jacobin Romantics?” (*Romanticism on the Net*) considera la repercusión de la obra y asegura que llegó a tener 34 ediciones.

as they were in the periodical” (1999, lvii-lix). Sin duda uno de los éxitos de la obra es su carácter de colección de textos y autores unidos en función de la parodia, similar estructura que se estudiará en *Warreniana* y *Rejected Articles*.

3.1.d. Valoración crítica de *The Anti-Jacobin*

Concebido como una publicación Tory, *The Anti-Jacobin* ha sido descrito como un importante periódico de la década de 1790, calificada por Moore y Strachan como “the era of Gifford, Pindar and Robinson” (2010, 256). Sus técnicas paródicas son sus herramientas más valiosas que lo convirtieron en un periódico propagandístico de gran efectividad. El crítico Wordsworth (1993) lo incluye como obra en la que se recrea el ideario de Burke, contrario a todo lo radical o francés del momento y defensor a ultranza de lo británico. Como afirma Jarrells (2005), combinó su apoyo político con el rechazo a todo escrito jacobino:

The Anti-Jacobin campaign waged by the government and its literary organs was remarkably effective – at the very least, in rendering Jacobin writing a form of literature “ill conducted”; at most, of aiding in the effort to avert violent revolution. (71)

En efecto, la línea que defiende el periódico ataca no solo la literatura jacobina como burda y falsa, sino a las ideas que representó la ola de radicalismo imperante. Actuó de soporte al Gobierno y al Estado en un complicado periodo donde Inglaterra se enfrentaba a la temida expansión militar de Francia, lidiaba con el levantamiento irlandés de 1798, era testigo de motines en la armada, enfrentamientos entre los conservadores Tory y los políticos liberales (los denominados “Foxite Whigs”) y sufría las quejas de ciudadanos por la subida de impuestos. Los autores actuaron tanto para el enemigo externo como para el interno en un juego paródico complejo donde se multiplican las burlas en la imitación de muestras de libertad desorbitadas irracionales según la ideología conservadora. La retórica paródica estaba al servicio de convencer al ciudadano británico de no dejarse arrastrar por ideas exaltadas jacobinas.

Es además necesario entender su valor en el sistema de poder que Karen Fang (2010) describe para este tipo de “literary periodicals”, donde se une el capitalismo y la literatura y revela la expansión de la prensa en época de cambios sociales y políticos. Fang considera estos géneros como “cross-sections of contemporary culture and history” (2) y comenta cómo su expansión en la época post-Napoleónica se haría aún más importante gracias al desarrollo de nuevas técnicas como la imprenta accionada por vapor, la ilustración con láminas de acero o las posibilidades del denominado “paper rag” (papel tela/de algodón y lino para la emisión de billetes) al reabrirse el comercio continental (1). También Moore y Strachan han definido a *The Anti-Jacobin* dentro del género del “critical broadside” (2010, 257), tiradas con panfletos u octavillas que pueden unirse sin duda a la lista de sátiras y parodias que los románticos recibirían más tarde. Sin duda, al igual que los elogios, alabanzas y reconocimientos que recibieron los románticos, es importante reconocer como parte esencial del canon romántico el rechazo del que también fueron víctimas. Por ejemplo, es importante recordar los ataques incisivos de las reseñas de Francis Jeffrey a las obras de Wordsworth (*Poems in Two Volumes*, 1807 o *The Excursion*, 1814) tildando sus baladas de vulgares o infantiles; o los de James Hogg, famoso por parodiar a Wordsworth, Coleridge y Byron en *The Poetic Mirror* (1821). El mismo Byron también fue implacable con autores románticos en su obra *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) o en la dedicatoria en *Don Juan* (1819-24). Fue quizás el crítico más duro, acusando a Wordsworth de pueril y a Coleridge de aburrido y poco claro en sus explicaciones filosóficas. Censuró su localismo en el área paradisíaca de los Lagos y su poca conexión con todo el entramado geopolítico europeo que él, más cosmopolita, conocía bien, como señalan Moore y Strachan (260). Esta tradición crítica y paródica en

pleno Romanticismo puede sin duda encontrar sus antecedentes en obras como *The Anti-Jacobin*.⁴³

3.1.e. Inicios y naturaleza de *The Anti-Jacobin*

Canning contó con el beneplácito de Pitt para la publicación. El Gobierno no poseía un arma de propaganda como esta y a través de *The Anti-Jacobin* pudo de manera recurrente mostrar al público otra versión diferente de los periódicos liberales del momento, ofreciendo versiones que sonaran creíbles y lógicas, defendiendo principios conservadores e incluyendo acertadas burlas y bromas “to set the mind of the people right upon every subject”, como declara Stones (1999, lii).

Al principio se elaboró a escondidas, compuesto secretamente en una casa vacía junto a la de J. Wright, encargado de publicar el periódico. El lugar y la dirección, sin embargo, se hicieron públicos como centro de referencia y recepción de las contribuciones, como se indicaba en su lanzamiento:

Published by J. Wright, No. 169, opposite Old Bond Street, Picadilly; by whom Orders for the Papers and all Communications of Correspondents, addressed to the Editor of the ANTI-JACOBIN, or WEEKLY EXAMINER, will be received. Sold also by all the Booksellers and Newsmen in Town and Country. (Stones 1999, 10)

La composición en grupo favoreció no solo la peculiar estructura de esta miscelánea cooperativa, sino la diversidad de estilos en la misma y la variedad de sus números. Hawkins en el número 79 del 3 de mayo de *Notes & Queries* (1851), relató tal organización:

What was written was generally left open upon the table, and as others of the party dropped in, hints or suggestions were made; sometimes whole passages were contributed by some of the party present, and afterwards altered by others, so that it is almost impossible to ascertain the names of the authors. (348)

⁴³ Resulta interesante la conexión que establece Johnston (1999) entre los románticos Wordsworth y Southey y *The Anti-Jacobin*. Además de parodiar también a Southey, estos dos poetas románticos también compartieron con el periódico la búsqueda del poeta ideal y los temas románticos. Johnston encuentra paralelismo entre el Prefacio de Wordsworth de 1800 y la visión de *The Anti-Jacobin* sobre la poesía y asegura que el periódico “gives the wartime version of some of Wordsworth’s and Southey’s commonest peacetime subjects” (27).

Stones, en su edición de 1999, ha identificado con rigor a los autores de las contribuciones literarias señalando solo 8 textos cuya autoría es desconocida, lo que permite conocer la naturaleza individual o colectiva de cada número. La publicación encapsula los 36 números que se publicaron entre 1797 y 1798, con anotación en cada uno de ellos del mes y día de la semana correspondiente. Incluía un “Prospectus”, folleto promocional inicial y estrategia de marketing de los periódicos del momento que anunciaban contenido y propósito de la revista en el primer número de su publicación.⁴⁴ Ofrecía como clave novedad y verdad frente a la falsedad de otros periódicos, especialmente iba directamente en contra de los siete periódicos del momento que se oponían al Gobierno, entre ellos el *Morning Chronicle*, *Morning Post*, *Courier* o *Star* (9). Los números no tienen la misma longitud, ni presentan textos del mismo género. En general, se distribuyen respondiendo a las siguientes categorías: LIES, MISREPRESENTATIONS, MISTAKES, POETRY, MISCELLANEOUS, FOREIGN INTELLIGENCE o FINANCE (todas estas últimas elaboradas por Pitt).

La mayoría de las secciones literarias de los números combinaban partes en verso y en prosa en distintas variedades, como se analiza con detalle más adelante. El número IV, por ejemplo, que presenta el poema “La Sainte Guillotine: a New Song” parodia el formato de canciones partisanas y se ofrecía al público como ejemplo de posible himno para una reunión de jacobinos (“Friends of Freedom”), como burla a la relación de intervenciones y discursos que haría cualquier periódico enemigo (“an authentic copy of a part of a future Chronicle, which a correspondent of ours has had the good fortune to anticipate”, 32). De modo similar, el número XII, incluye el poema “A Bit of an Ode to Mr. Fox”, complementaria a la descripción en prosa, “Mr. Fox’s Birth-Day”, donde se recoge el célebre brindis de Lord North que cuestionó la hegemonía del rey frente al poder

⁴⁴ Esta fue una costumbre que preconizó a lo largo del Romanticismo la difusión de obras y autores, como demuestra Hannah Doherty Hudson (2016) al analizar el “prospectus” y biografía de Byron en los dos primeros números de *The London Magazine*.

de los ciudadanos, exclamando: “THE HEALTH OF OUR SOVEREIGN–THE MAJESTY OF PEOPLE!” (108), lo que le valió la pérdida de sus cargos. El motivo continuo de la embriaguez de Fox, asociado a su inconsistencia política, complementa otras muchas parodias de estilo muy diferente. Por ejemplo, del original “Lines, Written under the Bust of Charles Fox at the Crown and Anchor” (número XIV) se ofrece la parodia “Lines written by a Traveller at Czarco-zelo, under the Bust of a certain Orator, once placed between those of Demosthenes and Cicero”, donde en clave burlesca se utiliza la costumbre de los versos inscritos en bustos de personalidades famosas para atacar con tono solemne a Fox como político y orador.

Otros números solo ofrecen poemas, normalmente parodias de otros existentes y con gran carga crítica y socarrona al presentar ideas de igualdad entre pobres y ricos enfrentando a personajes de distintas clases sociales como el número II, “The Friend of Humanity and the Knife-Grinder”. Otros resultan parodias sostenidas a lo largo de diferentes números y en diferentes géneros como “The Rovers; or, the Double Arrangement”, respuesta paródica en forma de obra de teatro que surge a raíz del éxito de la obra de Goethe, *Stella*, y del auge de obras sentimentales (XXX y XXXI). Hay otros como el poema que toma como marco el discurso científico en “The Loves of the Triangles: A Mathematical and Philosophical Poem” (XXIII, XXIV, XXVI), o los ensayos filosóficos para educar al lector en los principios liberales del momento: “The Progress of Man. A Didactic Poem” (XV, XVI, XXI). La variedad de cada número no rompe sin embargo, el hilo conductor del compendio, basado en un ataque sostenido a cualquier atisbo de actitud radical contra el gobierno siguiendo un plan estructurado y eficaz.

El “Prospectus” y las introducciones de los editores en algunos números son fundamentales para marcar el tono serio y directo o la burla abierta y creativa de una diatriba sin piedad ante cualquier ideario o acto político que estuviera en contra del

Gobierno conservador. Contrastan así textos paródicos y textos serios de apoyo al conservadurismo gobernante. Se incluyen poemas políticos como “Sonnet to Liberty” (número V), versos en latín de Wellesley (número VI) y traducidos por Lord Morphet (número VII), cartas (número VI), epigramas (número VIII), o canciones de autoría conjunta de Canning, Ellis y Frere como “Song, recommended to be sung at all convivial Meetings, convened for the purpose of opposing the Assesed Tax Bill” (número IX). Se incluyen elogios al propio periódico escritos por Bragge-Bathurst (número XIV), el poema de Sir Brooke Boothby, “Ode to my Country” (número XXVIII) o la orgullosa defensa a la flota británica en “De Navali Laude Britanniae” (número XXXV) en latín y con su traducción.

Si bien el efecto general es un despliegue de orgullo por la patria frente a incursiones externas francesas que se consideraban dañinas para la supremacía de Inglaterra, la obra resulta un producto romántico esencial por su genialidad en la simbiosis del efecto propagandístico político a través de la creativa parodia literaria. Su naturaleza de miscelánea también ofrece un plus de entretenimiento y demuestra además la preparación y nivel cultural tanto de autores como de lectores, que identificarían tanto la parodia basada en odas de Horacio, en canciones populares, en cartas al editor, o en versos de Southey (el autor con diferencia más parodiado en esta publicación). Todo ello en un intento de ridiculizar actitudes que englobaban diferentes ángulos de rebeldía, desde reacciones religiosas, idealismo francófilo o novedades literarias. En palabras de Lessenich “Dissent, Romanticism and ‘Jacobinism’ often went hand in hand” (2012, 42). Así, el periódico hacía múltiples referencias al contexto de investigaciones y descubrimientos científicos del momento como los de Erasmus Darwin (1731-1802), abuelo del conocido Charles Darwin (1809-1882), y de otras figuras similares de la ciencia para ridiculizar los tintes políticos del Jacobinismo inglés y de la implantación de ideas en Inglaterra sobre la revolución en Francia.

La variedad se aplicaba también al ingente número de víctimas parodiadas. Se ridiculizan e imitan personajes de distinta índole en una variada galería que recuerda a las que más tarde usa Peacock en sus novelas y ensayos. Como foco de la parodia la larga lista une a poetas radicales como el mencionado Robert Southey, a liberales como William Roscoe, Francis Russell (duque de Bedford y amigo de Fox) o a representantes de la religión, política, o ciencia, a grupos de demagogos, exploradores o filósofos. También a Godwin y su defensa de la anarquía, el estilo simple de Paine, el florido de Erasmus Darwin o las ideas filantrópicas de Payne Knight. A ellos se añadían referencias a obras y autores de ensayos conocidos como Cobbett o Lamb, y de importantes figuras políticas como lógicamente, el antagonista de Pitt, Charles Fox.

El compendio recompone y transforma géneros y utiliza además temas en boga, como los dramas sensacionalistas del momento. Se apropió de formatos de discursos literarios conocidos (desde la tragedia alemana, la novela gótica, el epigrama latino, las odas, los sonetos, etc.), de discursos populares (canciones de moda, cartas al director), discursos políticos (arengas, actas de las sociedades radicales, etc.) mezclándolos en un uso arbitrario a lo largo de los meses de publicación.

Esta estructura de temática diversa hacía contrastar mucho un número de otro, si bien el trasfondo político inundaba todo el periódico. La Revolución Francesa es un *leit motif* que aparece en parodias en múltiples formas y ocasiones: en odas y canciones referidas a batallas: “The Choice; imitated from ‘the Battle of Sabla’, in Carlyle’s Specimens of Arabian Poetry” (VIII), en descripciones de hechos políticos concretos o sucesos violentos: “Latin Verses, written immediately after the Revolution of the Fourth of September” (número VI), en acontecimientos del año 1797: “Lines written at the close of the year 1797” (número X), o en torno a la siempre temida invasión de los franceses “The Invasion; or the British War Song” (número III). Siendo el periódico un instrumento de resistencia y lucha del Gobierno conservador en época de crisis nacional, el nexo de

unión entre los números es el ataque a las ideas liberales y revolucionarias en parodias como “Ode to Anarchy” (número IX), “Translation of the New Song of the “Army of England” (número X), “Ode to Lord Moira” (número XI), “Ode to Jacobinism” (número XX), “The Jacobin” (número XXII), “Elegy on the Death of Jean Bon St. André” (número XXVII), “Ode to the Director Merlin” (número XXIX), “Ode to a Jacobin” (número XXXIV), etc. Simultáneamente y en ocasiones en el mismo número se realiza el orgullo británico en clave jingoística y conservadora con la inserción de múltiples contribuciones patrióticas serias como “Sonnet to Liberty” (número V), “Ode to my Country” (número XXVIII) o “De Navali Laude Britanniae” (número XXXV).

Así mismo, resulta significativo el juego creativo del uso de las cartas, tanto las que recrean los autores haciéndose pasar por contribuidores leales o enemigos como “To the Author of the Anti-Jacobin” (número XIV), “To the Editor of the Anti-Jacobin” (número XXXIV) o “To the Author of the “Epistle to the Editors of the Anti-Jacobin” (número XI), como en cartas variadas de personajes imaginados, de carácter local como “Letter from a Lady” (número VI), europeo en “An Affectionate Effusion of Citizen Muskein, to Havre-de Grace” (número XXXII), o pretendidamente exótico en “Translation of a Letter from Bawba-dara-adul-phoola, to Neek-awl-arechid-kooez” (número XXXIII). Todas ellas, parodian la presión epistolar del público del momento y se utilizan para exagerar las calamidades que resisten supuestos ciudadanos que se quejan a los editores de los efectos nocivos de los jacobinos exaltados ingleses.

3.1.f. *Prospectus*, editoriales y números en *The Anti-Jacobin*

Como indica Stones, las parodias del periódico consiguieron copiar discursos del momento “parroting the various argots of English radicalism” (268). La imitación es por tanto el hilo conductor de mucha parte de la publicación en sus secciones literarias que nos permite acercarnos a través de la parodia a los temas y al grado de histerismo, exageración, impacto o resultado de la influencia radical francesa. El pensamiento

conservador la consideraba infiltrada en el pensamiento social, cultural y político del momento en Inglaterra y en cómo había permeado en la literatura con armas reconocidas como románticas. Asimismo, es importante destacar el tono que, de número a número, alterna la seriedad y el humor de manera consistente.

En los 36 números, la selección literaria forma un circuito completo mostrando una cuidada organización que hila el anuncio del “Prospectus”, con las introducciones y los textos paródicos. Son aclaratorias de la naturaleza de los mismos y mantienen la constante paródica desde el número I que anuncia propósitos al número XXXVI que señala los objetivos cumplidos, como se muestra seguidamente.

a. Prospectus. El “Prospectus” resulta fundamental estructuralmente hablando como manifiesto anti jacobino. Muestra la preocupación por la presencia en el país de ideas liberales supuestamente reformistas. Frente a ellas, la actitud de partida de los autores es clara, directa, belicosa y beligerante en una declaración que abiertamente condena las ideas jacobinas como enemigas del país:

. . . of JACOBINISM in all its shapes, and in all its degrees, political and moral, public and private, whether as it openly threatens the subversion of States, or gradually saps the foundations of domestic happiness, We are the avowed, determined, and irreconcilable enemies. (7)

Behrendt (1997) señala que *The Anti-Jacobin* iba en contra de autores considerados “dangerous Jacobins” (97) por el editor. Esta antipatía queda muy bien analizada por Dentith (2000) uno de los pocos críticos que ha estudiado el espíritu de las poesías publicadas en el periódico: “the poetry of *The Anti-Jacobin* was fiercely partisan, attacking all those poetic (and dramatic) forms which were assumed to be in any way sympathetic to French revolutionary principles.” (110). Identifica a Canning, Frere y Ellis como autores conscientes de su crítica directa o velada y describe su acción frente a los “happily pillored poets and writers of widely differing styles who were at all associated with the revolutionary doctrines of Jacobinism.” (111). Ello incide en la importante simbiosis en

esta obra de literatura y propaganda política, cuyas naturalezas se fusionan. Es ahí donde Stones, además de señalar su importancia histórica, encuentra el verdadero valor de este original periódico:

But the true joys of *The Anti-Jacobin* are to be found in its literary campaign. This was venturing into enemy territory. Literary genius on the political right is uncommon, as is the successful use of literature for government propaganda. (1999, liii)

El “Prospectus”, escrito por Canning, justifica la necesidad de un periódico en una época donde existía la ansiedad por la información. Apunta la competencia de las fuentes existentes y define su valor como fuente fidedigna, sin esconder su naturaleza parcial, partidista y de defensa de los conservadores y del Gobierno. Hace un recuento del diseño del periódico basándose en la originalidad, rasgo propio de los románticos. El uso de las mayúsculas, muy común en el discurso periodístico del momento, incidía en palabras clave: “NOVELTY indeed We have to announce.” (4). Hace hincapié en el tema de la verdad y del carácter evaluador de la publicación: “It is the constant violation, the disguise, the perversion of the Truth, whether in narrative or in argument, that will form the principal subject of our WEEKLY EXAMINATION” (4).

El documento revela así, desde los inicios, un amor incondicional por “THE COUNTRY” defendiendo a Inglaterra con admiración por su valor y heroísmo militar, por su bravura, habilidad y necesidad de seguridad, y para apoyar abiertamente el sistema de valores conservador que consideraban único e idóneo: “IN MORALS We are equally old-fashioned.”. Confirman su fijación a las leyes (“WE do not dissemble, –that We reverence LAW, –We acknowledge USAGE, –We look even upon PRESCRIPTION without hatred or horror.”, 6).

Como manifiesto y adelanto de los números venideros, el “Prospectus” es además una exaltación de las buenas cualidades del periódico y añade detalles específicos del plan y de su estructura. Incide en su carácter de publicación semanal. El plan descrito es, en

primer lugar, ofrecer un resumen o “abstract” (7) de los acontecimientos fuera y dentro del país más importantes de la semana y, en segundo lugar, reflexiones sobre los mismos. No pasa por alto la animadversión con otro tipo de prensa y simpatizantes de las ideas francesas: “the Papers devoted to the cause of SEDITION and IRRELIGION, to the pay or principles of FRANCE” (7-8). Se garantiza una lectura rigurosa de artículos e ideas que se refutarán para detectar “their different degrees of stupidity or malignity” (8) y se explica además la gradación en tres categorías que se refutarán: “LIES of the Week”, “MISREPRESENTATIONS” y “MISTAKES” (8). Se insiste en que se tendrán en cuenta las decisiones del Parlamento pero se advierte que no se darán detalles de todos los debates del mismo por no entrar en el plan ni tener espacio en el periódico para ello. También deja clara la determinación de no incluir anuncios y no oculta el apoyo abierto y nexo de unión con el Gobierno:

. . . an attachment (We have no wish to disguise it) to the cause of a GOVERNMENT, with whose support, whose popularity and consequent means of exertion, the circumstances of the present time have essentially connected the existence of THIS COUNTRY as an independent Nation. (9)

Se establece la comparación con otros “JOURNALS” a los que critican por errores o actos de perversión, por incluir “false statements and pernicious doctrines” (9) y se les reta. Definen su propia tarea como beneficiosa para todo el país frente a la acción de tales periódicos liberales existentes:

It is our wish to be seen together, and to be compared to them. Every week of misrepresentation will be followed by its weekly comment: – and with this corrective faithfully administered, the longest course of MORNING CHRONICLES or MORNING POSTS, of STARS or COURIERS, may become not only innocent but beneficial. (9)

El párrafo final es un despliegue retórico con un catálogo en el que se describe a todas aquellas personas que pueden estar interesadas como ciudadanos ingleses en mantener principios éticos, nacionales y justos en un momento de tensión y frente a “the arrogant intolerance of JACOBINISM” (10). Este se ataca en términos de cruzada

religiosa, denominándolo “NEW FAITH” que se ha implantado en el país como una plaga. Ofrecen, por ello, *The Anti-Jacobin* a los posibles lectores patriotas que apoyan valores conservadores:

. . . who, while they detest and despise the principles and the professors of that NEW FAITH by which the foundations of all those blessings are threatened to be undermined, lament the lukewarmness with which its propagation has hitherto been resisted, and are anxious, while there is yet time, to make every effort in the cause of their COUNTRY. (10)

b. Introducciones editoriales. El detallado plan inicial del “Prospectus” ofrecía una oferta bastante clara al lector manteniendo la coherencia en el resto de sus números, pero además, la mayor parte de ellos comienzan con unas líneas introductorias para el lector. Por ejemplo, la larga introducción al número I (Nov 20 1797) insiste en la tarea de *The Anti-Jacobin* indicando claramente su línea de interés por la literatura, una literatura verdadera que debe erigirse frente a un compendio de artes y de poesías subversivas contra las que se debe ir. Se habla así de la nueva escuela jacobina que surge, de la que se dará clara muestra imitándola y parodiándola:

. . . we shall select from time to time, from among those effusions of the Jacobin Muse which happen to all in our way, . . . such pieces as may serve to illustrate some one of the principles, on which the poetical, as well as the political, doctrine of the NEW SCHOOL is established—prefacing each of them, for our Reader’s sake, with a short disquisition on the particular tenet intended to be enforced or insinuated in the production before them—and accompanying it with a humble effort of our own, in imitation of the poem itself, in further illustration of its principle” (13)

Así, no solo se señalarán a los jacobinos como enemigos de la nación, mostrando sus recursos y burlando sus motivos, sino que se ataca su estilo literario, ese “Jacobin ART of poetry” cuyo ideario se despliega en un listado original comparando dos maneras de entender la literatura:

The poet in all ages has despised riches and grandeur.
The *Jacobin* poet improves this sentiment in a hatred of the rich and the great.
The poet of other times has been an enthusiast in the love of his native soil.
The *Jacobin* poet rejects all restriction in his feelings. His love is enlarged and expanded so as to comprehend all human kind. . . .

The old poet was a warrior, at least in imagination; and sung the actions of the heroes of his country. . . .

The *Jacobin* poet would have no objection to sing battles too – but *he* would take a distinction. The prowess of Buonaparte, indeed, he might chant in his loftiest strain of exultation. . . . (13-4)

La voz supuestamente seria de estos comentarios editoriales marca con aguda ironía en muchos casos las contribuciones jacobinas y mina su ideología, señalando la utilidad del correcto y auténtico seguimiento de sucesos que ocurren diariamente y que afectan a gran parte del país, casos políticos, sociales o artísticos que se representan como productos de la ideología jacobina. La importancia de estas reflexiones introductorias radica en dos premisas: 1) justifican cada una de las aportaciones y tienen igual importancia que el texto que se incluye y 2) aportan reflexiones sobre la naturaleza de la parodia utilizada. Es ahí donde encontramos valiosas definiciones sobre el tipo de parodia (“imitation”) que se utiliza como línea general del libro. Es significativo que se lleve a gala este estilo imitativo en los números del periódico. Los autores la defienden no solo como un instrumento de revisión a las claves rebeldes del poder radical existente en Inglaterra, sino también de revisión de las pautas románticas literarias. De ahí que se pueda defender esta obra como clave para la crítica del movimiento romántico, siendo, como apunta Strachan “one of the earliest critical documents to be sensitive to the emergence of a nascent English Romanticism” (2003, xix).

De manera innovadora y sobre todo como documento oficial, estas introducciones actúan como testigos y a la vez como visionarios de las novedades que llegaban a final de siglo y que constituían las bases del movimiento romántico. Detectar dichas innovaciones, imitarlas y criticarlas a través de la parodia lo hacen texto primordial y primario dentro del canon romántico. Algunos párrafos introductorios además incluyen, como se verá, las palabras de los supuestos jacobinos que defienden su voz en *The Anti-Jacobin*, como hace Mr. Higgins en *The Rovers* (número XXX) A ello además, es fundamental añadir las notas a pie de página que incluían los autores anti-jacobinos –en

muchas ocasiones eruditas y jocosas— que actúan como comentarios al margen donde magnificaban el ataque a los jacobinos en clave académica. Un buen ejemplo es el número XI, donde se ataca al *Morning Chronicle* (“we shall always be prompt to repel it!”, 85) y donde las notas a pie incluyen comentarios directos y eruditos que se burlan de los temas, símbolos o personajes del autor romántico, al que llegan a denominar “Bard of the borrow’d lyre!” (85).

c. Números. Todos los números mantienen relación con textos y asuntos conocidos del momento. Se imitan textos originales literarios en una parodia “correctiva” de periódicos, noticias, textos, y obras. Esto da como resultado un tipo de obra literaria que se reaviva descubriendo modelos geniales de parodia. Los autores insistían en querer llegar a todo tipo de lector: al amante de su tierra, al crítico de la prensa existente, al ciudadano que quiere defender su honor público y su vida privada y, sobre todo, al ya fiel público conservador en contra de la “arrogant intolerance of JACOBINISM as still to contemplate the OFFICE and the PERSON of a KING with veneration, and to speak reverently of RELIGION” (10). Si bien se presenta como una propuesta innovadora, claramente estaba basada en una consciente ideología conservadora frente a las novedades e impacto de ideas y estilos jacobinos y radicales.

Las diferentes contribuciones no repiten en general el mismo patrón. En general, las parodias imitan textos originales conocidos con cambios significativos, adaptándolos a las circunstancias políticas y estableciendo paralelos simples o sofisticados para el contraste. Como ejemplo, se analizan seguidamente de manera detallada el número inicial y final por su relevancia estratégica en la obra.

Número I: Parodia de las ideas y autores jacobinos

El número I marca el tono y el objetivo de la literatura seleccionada que a lo largo de los 36 números va adquiriendo un grado progresivo de sofisticación. La introducción de excelente tono burlesco y escrita por Canning pone voz a los editores del periódico

que se presentan como admiradores de la literatura. Dicen buscar buenos poetas entre versificadores radicales a los que denominan con sorna “Bards of Freedom” (13). Justifican que usarán la imitación a estos poetas como prueba de admiración. Pero confiesen no poder encontrar un ejemplo bueno de poesía jacobina (“we have not been able to find one good and true poet, of sound principles and sober practice”, 12), advierten del peligro del modelo que han decidido finalmente seleccionar (“an expedient full of danger, and not to be used but with the utmost caution and delicacy”, 13) y presentan un poema de Southey y para edificación del lector junto con “our own imitation” (14).

Estos dos poemas en contraste establecen como escenario inicial de *The Anti-Jacobin* no solo la técnica que se seguirá en números posteriores, sino el hecho de centrar cada número en la presentación de un tema candente. En este caso, se parte del debate del momento sobre las leyes que imponían severidad en los castigos sin tener en cuenta el grado de maldad en los crímenes, algo que los autores reconocen como asunto de interés general, que ha trascendido de lo político al ámbito literario:

This principle has of late years been laboured with extraordinary industry and brought forward in a variety of shapes, for the edification of the public. It has been inculcated in bulky quartos, and illustrated in popular novels. (19).

El mecanismo de la parodia actúa impecablemente y los autores se jactan de haber dado un giro de tuerca al poema de Southey, otorgándole un “poetical dress”. El efecto retórico en este primer número es impactante puesto que no solo inauguró el periódico con la parodia a un poeta conocido y asociado al Jacobinismo, sino porque representaba un ataque directo a aquellos jacobinos liberales que cuestionaban la ejecución de las leyes judiciales.

El poema conocido del que se parte es “INSCRIPTION. For the Apartmet in Chepstow Castle, where Henry Marten, the Regicide, was imprisoned thirty years”, un homenaje de Southey al personaje Marten, uno de los responsables del encarcelamiento del rey Carlos I y de los que firmó su sentencia de muerte. El tono de admiración por el

personaje es indudable ya que Southey defendía las ansias de libertad del individuo frente a la autoridad y el dominio del rey. Marten es representado como víctima en la cárcel (“He never saw the sun’s delightful beams”, 15) y con exaltación se explica su delito con ribetes de emoción, como sueño imposible:

... Dost thou ask his crime?
He had REBELL’D AGAINST THE KING, AND SAT
IN JUDGEMENT ON HIM; for his ardent mind
Shaped goodliest plans of happiness on earth,
And peace and liberty. Wild dreams! . . .” (15)

El apoyo incondicional a su causa se refuerza con citas de autoridades como Platón o Milton sobre la libertad y se concluye el poema con esperanza de que la libertad se conseguirá en un juicio final “When Christ shall come, and all things be fulfill’d!” (15).

La genial contrapartida anti-jacobina se lleva a cabo en la parodia “IMITATION. INSCRIPTION. For the Door of the Cell in Newgate, where Mrs. Brownrigg, the Prentice-cide, was confined previous to her Execution”. La imitación burlesca mimetiza todos los aspectos del poema de Southey, pero alterando elementos clave y transformándolos. Se “democratiza” a la protagonista e invocan a las ideas de libertad francesa como única esperanza frente a las penas impuestas por una injusta Inglaterra. Se usa el personaje histórico y conocido de Elizabeth Brownrigg, una matrona de pobres de la parroquia de St. Dunstan, cuyo famoso juicio demostró el maltrato cruel que ejercía con sus aprendices y el asesinato de dos de ellas. La parodia desbanca automáticamente el estatus de Marten presentando una contrapartida de trabajadora usurera. El “Regicide” del poema de Southey busca su alternativa en una mujer trabajadora, de cariz popular que recibe el término “Prentice-cide”, esto es, “asesina de aprendices”. El asunto trágico de la realeza del primer poema se torna doméstico en el segundo y su contextualización (el cuestionamiento de las leyes ante el mal uso de la libertad) se relaciona evidentemente con las negativas influencias llegadas de Francia. El ensalzamiento de Marten en el primer poema, se mina con la presentación de la criminal Brownrigg incidiendo en sus gritos,

blasfemias y dependencia de la ginebra o su entorno de bajos fondos. Se repiten los versos que cuestionan su delito con la misma exaltación que Southey lo hacía con Marten, pero con claves evidentemente diferentes:

. . . Dost thou ask her crime?
SHE WHIPP'D TWO FEMALE PRENTICES TO DEATH.
AND HID THEM IN THE COAL-HOLE. For her mind
Shaped strictest plans of discipline. Sage schemes! (16)

La parodia sigue el modelo fielmente y además, en este segundo poema también se incluyen citas de autoridades de peso clásico como el legislador griego Licurgo y Milton. Igualmente se concluye el poema con deseos desesperados de esperanza, pero esta vez imaginando que las leyes severas se erradicarán gracias a la influencia francesa, que acabará con toda legislación: “. . . Harsh laws! But time shall come,/When France shall reign, and laws be all repeal'd!” (16).

Así, quedan parodiados no solo los versos de Southey, sino los ideales radicales franceses y los deseos de democratización e igualdad sin control. La parodia funciona conscientemente por la comparación ingeniosa de la defensa de Marten, inductor de la ejecución del rey y el juicio a una figura popular, también culpable por ley. El efecto de esta parodia además se amplía en el número II, donde se vuelve a aludir a las bases de la justicia criminal, con lo que el lector adivina el ataque sistemático y subliminal a las ideas jacobinas de Godwin, conocido por su obra *Poetical Justice* (1793). Stones apunta la importante relación entre Southey y Godwin, describiendo a este último como su “intellectual mentor” (11), lo que nos permite entender mejor el ataque paródico de este primer número. En él se exponen de manera creativa no solo la recepción exaltada de las ideas jacobinas, sino la literatura original y creativa que se generó a partir de ellas. Evidentemente, este punto de partida en el primer número revitalizaba el uso de la parodia y establecía la línea indisoluble entre literatura y política con la que se juega en el resto de los números.

Número XXXVI: Colofón

La parodia del número I a los versos de Southey encuentra su contrapartida perfecta en el efecto final del último número, titulado “NEW MORALITY” que resume toda la carga contra jacobinos ingleses, poetas románticos y la nueva ideología imperante. Este número final mantiene el tono e intención de los números anteriores y anuncia la despedida. En la introducción de la cuarta edición, además, se incluyó una cita tomada de Shakespeare, “Be free, and fare thou well” para dejar claro el efecto de cierre. Compuesto por Canning, Frere, Ellis y Gifford, incluyó la contribución del ministro Pitt en algunas líneas, que ayudaba en este efecto final para erradicar la huella jacobina. Los comentarios editoriales de la cuarta edición muestran además que se incluyeron más tarde más observaciones donde los autores declaraban que habían cumplido con su deber y que los lectores, advertidos de la amenaza jacobina, quedaban a su libre albedrío y a su propio riesgo:

With this impression on the Minds of our Readers, WE TAKE OUR LEAVE of them. Their welfare is in their own hands; if they suffer the Jacobins to regain any of the influence of which We have deprived them, they will compromise their own Safety; but We shall be blameless— *Liberavimus animas nostras.*— WE HAVE DONE OUR DUTY. (623)

El número consiste en un largo poema que es en realidad una parodia de las múltiples arengas del momento que tanto caracterizaban al espíritu liberal y radical, exagerado y exaltado que había defendido ideas jacobinas. Sigue el formato de una proclama incitadora en la que como último intento se exponen los peligros liberales y se despliega un ataque frontal no solo contra personalidades francesas relacionadas con el Directorio (Louvet, Roland, Barras, Rewbell y Lépaux) sino contra los poetas románticos ingleses asociados a la mentalidad más radical —Coleridge, Southey, Lloyd, Lamb, Priestley o Wakefield— a los que se les denomina “five other wandering Bards” (281).

Su consigna literaria se basa desde el principio en múltiples referencias a trabajos de Pope haciendo alusión con nostalgia a lo que fue en su día su crítica satírica. La

autoridad de Pope, cuyos mordaces ataques se recuerdan, incluso parecen pocos para la seriedad de los problemas con los que ahora se enfrentan: “Yet, venial vices, in a milder age,/ could rouse the warmth of Pope’s satiric rage” (269). Los autores teniéndolo como modelo, justifican que ante los peligros de los tiempos que corren, solo cuentan con la buena voluntad de Gifford y de su obra a la que denominan “playful page” (270). Se reaviva así la parodia de números anteriores con alegatos a los lectores para que tomen conciencia de los peligros del discurso del Jacobinismo y de sus nuevos valores. Se asocia el efecto jacobino a una “Deep infection” (269) que se ha expandido por todo el territorio inglés invadiendo “our stage, verse, pamphlets, politics, and news” (271). Se repasan los síntomas de tal enfermedad que ha minado y alterado importantes valores británicos (“Philanthropy, Virtue, Sweet Sensibility, JUSTICE, CANDOUR”) creando la odiada “*New Philosophy of modern times*” (272), una dolencia mal dirigida por los “modern patriot guides” (274) que puede afectar al verdadero patriota. Lessenich observa que en la lucha contra los jacobinos se usaba de manera sistemática la imagen de la enfermedad e incluso de la locura al describir las acciones de radicales, románticos y libre pensadores, todos descritos como “erratic individualists breaking away from the healthy norm of rule and reason” (2012, 42). De ahí que a lo largo del extenso poema, se repitan fórmulas de la arenga y se incluyan proclamas como: “Oh, lash the vile impostures from the land!” (272), o “Rouse, then, ye sovereign people, claim your own” (275).

Se explica la amenaza jacobina describiendo cómo las costumbres conservadoras o la moral clásica o “antigua” ha sido mancillada por la decadencia de la época en la que se vive. Es un tipo de reflexión que de manera sistemática también se ve en la obra de Peacock. Los autores, son conscientes de que es necesario hacer un llamamiento más radical y así exhortan al país:

Arise! Nor scorn thy country’s just alarms;
Wield in her cause thy long-neglected arms:
Of lofty satire pour th’indignant strain,

Leagued with her friends, and ardent to maintain
'Gainst Learning's, Virtue's, Truth's,
Religion's foes,
A kingdom's safety, and the world's repose. (271)

Incluso, la justicia queda personificada y designada como voz que también se suma a la arenga:

JUSTICE: – here Satire, strike! 'twere sin to spare!
Not she in British Courts that takes her stand,
The dawdling balance dangling in her hand,
Adjusting punishments to fraud and vice,
With scrupulous quirks, and disquisition nice (274)

En el poema se exagera la exhortación al lector para que no se sigan a las ideas procedentes de Francia y se incluyen lamentos sobre la imitación ciega al radicalismo que predomina (“How do we ape thee, France!”, 277). No faltan asimismo ataques a la prensa enemiga en este número final:

Couriers and Stars, Sedition's Evening Host,
Thou *Morning Chronicle*, and *Morning Post*,
Whether ye make the Rights of Man your theme,
Your Country libel, and your God blaspheme,
Or dirt on private worth and virtue throw,
Still blasphemous or blackguard, praise Lepaux. (280)

La parodia mantiene el tono solemne y trágico sostenido, defendiendo una alternativa final categórica: preservar la línea conservadora que dará estabilidad al país. La arenga finaliza indicando que el sucumbir a la mentalidad francesa (“*French in heart*”), puede convertir a Londres en una metrópolis potente, pero llevaría a Inglaterra a la perdición:

Guard we but our own hearts. With constant view
To ancient morals, ancient manners true, . . .
So shall we brave the storm; – our 'stablish'd powe'r
Thy refuge, Europe, in some happier hour. –
– But, *French in heart* – tho' victory crown our brow,
Low at our feet though prostrate nations bow,
Wealth gild our cities, commerce crowd our shore, –
London may shine, but England is no more. (285)

Este último verso que cierra la sección literaria en *The Anti-Jacobin* establece un final casi apocalíptico y exagerado: “England is no more” (285). Deja en el aire la difícil situación de Inglaterra a la merced de las voces radicales jacobinas. Con ello, la gran carga crítica política y literaria de muchos números se resume en este último. Al igual que todas ellas, el método de la crítica parodia el estilo de composiciones ya conocidas con un giro nuevo que ridiculiza o exagera aspectos liberales que llevan a la reflexión al lector, que sería simpatizante de la línea conservadora.

James Gillray, el conocido grabador y caricaturista, llegó a pintar una ilustración sobre este mismo poema (*New Morality, or The Promis'd Installment of the High Priest of the Theophilanthropes, with the Homage of Leviathan and his Suite*) que apareció publicada el 1 de agosto de 1798 en *Anti-Jacobin Review* con caricaturas de los personajes políticos que se mencionan. Para nuestro estudio este hecho resulta significativo puesto que indica que este tipo de burla y su contenido se extendía con efecto artístico hasta 1821, probando que el efecto paródico permanecía a la vez que las otras dos obras analizadas (*Warreniana* y *Rejected Articles*) se editan y que a nivel transversal y en diferentes géneros simultáneos son parte del canon romántico paródico.

3.1.g. Estrategias paródicas en *The Anti-Jacobin*

La obra completa une un listado de increíble variedad de textos que confirman cómo la parodia se generaba a través de un extraordinario abanico de géneros, más allá de la poesía o la prosa erudita y popular, probando la maleabilidad y creatividad de este recurso en la época romántica y dejando prueba de su versatilidad y originalidad. Stones los engloba bajo categorías que hoy serían difíciles de encontrar en periódicos literarios, ampliando las denominaciones a “attentive travesties, Horatian odes, epigrams, doggerel songs, mock-medieval ballads, political diatribes in verse, spoof drama, bogus reportage, bitter sarcasm, sham correspondence, new sciences harried into absurdity, old ones hauled from obscurity, mandarin classicism, captivatingly silly didactic epics, slander, libel,

blasphemy, and grace.” (1999, lv-lvi). Se seleccionan y analizan a continuación ejemplos de parodia que clarifican el uso original del recurso en el binomio literatura-política.

a. Parodia a las ideas de igualdad: *Rich vs. poor*

El número II expone una exagerada escena que cuestiona las ideas de Godwin a través de la parodia a un poema de Southey. La autoridad de Godwin y sus argumentaciones eran proverbiales por estar bien razonadas, pero los anti-jacobinos representan su peligro potencial en la aplicación ciega de un sistema de igualdad que no reconoce penalizaciones ni faltas. Justifican que los principios liberales se estaban expandiendo de manera peligrosa. En este caso, se centran en analizar la defensa a ultranza de la igualdad entre clases sociales, en cursiva en los comentarios editoriales: “Another principle no less devoutly entertained, and no less sedulously disseminated, is the *natural and eternal warfare of the POOR and the RICH.*” (19). Tal concepto así entendido, argumentan, se basa en ideas exaltadas del jacobino: “He considers every rich man as an oppressor, and every person in a lower situation as the victim of avarice, and the slave of aristocratical insolence and contempt” (19). Apuntan además la facilidad con la que la retórica jacobina puede llegar a convencer a las clases necesitadas: “A human being, in the lowest state of penury and distress, is a treasure to a reasoner of this cast.” (19). Por ello, exageran y parodian esta idea de igualdad imitando y manipulando versos sáficos de Southey cuya autoridad queda minada. Ofrecen una estrofa del original, marcando concienzudamente las imperfecciones del metro sáfico y a continuación anuncian su creación: “We proceed to give our imitation” (20). Se amplía el efecto paródico además con el subtítulo (“IMITATION. Sapphics. *The Friend of Humanity and the Knife-Grinder*”) donde no presentan a los protagonistas con nombres propios, sino con denominaciones que asocian al primero con la benevolencia universal y el buen talante del jacobino frente al representante de la clase trabajadora, un afilador.

Este poema fue compuesto por Frere y Canning. Su originalidad reside en la transformación del diálogo del poema original de Southey, “The Widow” de 1797. Siguiendo a Halliwell, el poema describe “the effect of the war against France upon rural society by focusing on the experience of the widow who represents an underclass of dispossessed and abandoned females.” (2008, 46). La parodia, sin embargo, exalta los elementos melodramáticos del poema original y en lugar de crear empatía hacia la clase desfavorecida, el afilador, muestra su auténtica forma de actuar al mismo tiempo que revela la hipocresía del jacobino, defensor de la igualdad. La parodia cuestiona las ideas de igualdad en entredicho en la conversación entre el compasivo “Amigo de la Humanidad” que en las cinco primeras estrofas parece apiadarse del pobre afilador, al que llama “Needy Knife-grinder” o “Weary Knife-Grinder”. Culpa del estado deplorable de este trabajador a una larga lista de figuras de la clase opresora. Así, empieza preguntando: “Did some rich man tyrannically use you?” (21) y sigue inquisitivamente recorriendo posibles culpables, estableciendo el catálogo que representa distintos estamentos del poder (“squire”, “parson of the parish”, “the attorney”, “covetous parson”). Incluso llega a interesarse sobre su conocimiento de ideas liberales: “Have you not read the *Rights of Man* by Tom Paine?” (21), instándole con pesar a que revele sus pesares (“Drops of compassion tremble on my eyelids,/ Ready to fall as soon as you have told your/Pitiful story”, 21). La parodia presenta lo contrario que espera el lector pues el relato del afilador explica que su estado miserable se debe a la borrachera de la noche anterior y muestra abiertamente su indiferencia sobre cuestiones políticas (“I never love to meddle / With politics, sir.”, 22). Sin tapujos pide seis peniques al “Amigo de la Humanidad” para poder beber a su salud. Ello hace que el jacobino, exaltado, estalle en improperios y duros calificativos en la estrofa final que muestran la verdadera opinión que tiene sobre las clases necesitadas, mostrando su auténtica opinión sobre ellas: “Sordid, unfeeling, reprobate, degraded/ Spiritless, outcast!” (22). Este efecto se

amplifica con la sarcástica acotación teatral que pone punto final al poema, describiendo la agresión del jacobino al afilador y su salida de escena cargada de ironía: “*Kicks the Knife-Grinder, overturns his Wheel, and exits in a transport of Republican esthusiasm and universal philanthropy*” (22).

Evidentemente, el poema original de Southey que recreaba la trágica y penosa queja de una viuda (“a poor Wanderer struggled on her journey/weary and way-sore”, 20) queda minado de manera burlesca. La parodia transforma este personaje original en un afilador ebrio envuelto en peleas callejeras que debe ser custodiado como vagabundo por la parroquia que debe encargarse de él. El afilador, además, representa la ignorancia e indiferencia total de los trabajadores ante ideas abstractas de benevolencia universal que personajes como el “Amigo de la Humanidad” representan. El entusiasmo filantrópico republicano de este último expuesto hace colapsar el Jacobinismo en una burla abierta.

Este mismo patrón se repite en otras parodias similares más adelante en otros números. El número V es el poema escrito por Canning y Frere “The Soldier’s Friend” que toma como protagonista otro miembro de las clases más necesitadas, un soldado en la guerra. Parten del poema original también de Southey “The Soldier’s Wife”. Además de la burla a Southey como versificador, la recreación paródica del poema quiere presentar las ideas liberales vacías de contenido en un mundo real donde el ejército lucha precisamente para evitarlas. El texto inicial de la introducción menciona la existencia de una “Jacobinical Sect” caracterizada por su falta de caridad y aluden como ejemplo a Southey (irónicamente denominado “The Bard”), que revela poca empatía con la protagonista: “the Bard very calmly contemplates her situation which he describes in a pair of very pathetic stanzas” (48). No solo se muestra la errónea versificación en el cómputo de los dácilos, sino que la parodia se contextualiza haciendo referencia a un motín naval y a rebeliones en el ejército de artillería, subyaciendo además el ataque a las ideas de Thomas Paine en *The Rights of Man* (1791).

La patética y trágica imagen de la mujer del soldado en el poema original se transforma radicalmente en el poema que lo parodia, en un diálogo donde el amigo de un soldado anima al tamborilero de la batalla a llevar a las trincheras “Nice clever books by Thomas Paine, the philanthropist” (49) y panfletos donde se comunica que se está desarrollando un motín de marineros. Mientras el tamborilero se aleja, el amigo del soldado entona en la última estrofa del poema un juego de absurdos dáctilos, imitando el tarareo de un “nursery rhyme”. Con ello, la lista de importantes valores por los que se lucha se reduce a una banal y absurda canción que parece no tener fin:

Liberty’s friends thus all learn to amalgamate,
Freedom’s volcanic explosion prepares itself,
Despots shall bow to the Faces of Liberty,
Reason, philosophy, “fiddledum diddledum,”
Peace and Fraternity, higgledy, piggledy,
Higgledy, piggledy, “fiddledum, diddledum.”
Et caetera, et caetera, et caetera. (49)

Más tarde el número VI reitera con sorna el efecto de esta parodia en otra de las muchas que presenta el periódico (“our late Jacobinical Imitations”, 52). Con él, se ofrece un giro de tuerca al poema de Southey “The Soldier’s Wife”. Escrito por Canning y Gifford, anuncia con un título directo (“IMITATION”) un largo e irónico subtítulo: “Quintessence of all the Dactyls that ever were, or ever will be published”. Invoca al mediocre compositor de sonetos original como “Wearisome Sonneteer, feeble and querulous,” o “Moon-stricken Sonneteer” y se ataca directamente a su manera de componer: “Dactyls, call’st thou ‘em? “God help thee, silly one!”. Lo que interesa en la parodia que se crea es no solo este ataque literario directo, sino también su clara conexión con la política, pues se exponen vanos intentos de exponer a través de mala versificación ideas democráticas de igualdad “Painfully dragging thy demo-cratic lays—” (53).

Es interesante ver cómo los autores de *The Anti-Jacobin* inundaron sus textos literarios con personajes populares intentando “democratizarlos” en un intento de burlar

lo que se percibía como defensa a ultranza de los deseos de igualdad irracional imperante. De manera similar ocurre, por ejemplo, en el número VIII, donde el poema “The Duke and the Taxing-Man”, escrito por Sir Archibald Macdonald (1747-1826), es una burla sin piedad a Francis Russell (1765-1802), duque de Bedford y amigo de Fox, por sus intentos de evadir los impuestos e ir en contra de la Constitución, algo sagrado para los anti-jacobinos. Se construye a partir de la parodia a una balada medieval, cuya cadencia y sonido intentan acentuar peculiaridades del estilo arcaico mientras la burla se dirige al personaje corrupto, como se muestra en el comienzo:

“Whilome there liv’d in fair Englonde
A Duke of peerless wealth,
And mickle care he took of her
Old Constitution’s health.” (68)

Será el personaje de un funcionario (“clerk”) el que denuncie la estafa de este duque exponiendo abiertamente los errores de las amistades de Fox quien supuestamente era ejemplo de principios democráticos e igualitarios. El interés de la parodia reside en la conversión de una balada medieval en el diálogo entre un categórico y duro cobrador de impuestos y un noble, simpatizante de jacobinos que queda representado como símbolo de la corrupción de los ideales de igualdad. La breve caracterización del cobrador y sus palabras inapelables son una burla directa:

The taxing-man, with grim visage
Came pricking on the way,
The taxing-man, with wrothful words,
Thus to the Duke did say:

“Lord Duke, lord Duke, thou’st hid from me,
As sure as I’m alive,
Of goodly palfreys *seventeen*,
Of varlets *twenty-five*.” (68)

b. Parodia de reuniones jacobinas

El número IV da clara muestra de otro foco de atención al que temía el Gobierno: la expansión de ideas jacobinas, bien a través de su publicidad por la creación de

sociedades en torno a ideas jacobinas o por la atracción de sus himnos, cantos y expresiones populares. Estas instituciones existentes en toda Inglaterra durante y tras la Revolución eran peligrosas por haber sido creadas al calor de los aires de libertad franceses preconizando reformas drásticas y cambios radicales. De ahí que el número IV recoja la parodia escrita por Canning y Frere poniendo de manifiesto las ideas de un francófilo de Liverpool como William Roscoe (1753-1831) en la canción “La Sainte Guillotine: A New Song, attempted from the French”. Roscoe fue figura admirada por Fox y apoyó las cartas que los denominados “Friends of Parliamentary Reform” enviaron a París expresando su apoyo a la Revolución. Su estilo efusivo y exagerado se mantiene en la composición que los editores describen como “specimen of Jacobin Poetry” e imitan las canciones de Roscoe que se cantaban en las reuniones jacobinas. La parodia recrea voces alegres que observan cómo las ideas jacobinas entran en Inglaterra:

How our bishops and judges will stare with amazement,
When their heads are thrust out at the National Casement!
When the National Razor has shaved them quite clean,
What a handsome oblation to Sainte Guillotine! (31)

El efecto de esta canción resulta doblemente relevante porque se introduce como himno que será útil en una reunión futura: “We are informed (we know not how truly) that it will be sung at the Meeting of the Friends of Freedom” (30).

Una recreación larga de tal acto es la temática de la siguiente parodia. Escrita por Frere, describe imitando el estilo de crónica periodística una reunión de muchos reformistas liberales, donde no faltan los discursos aburridos de conferenciantes como Fox. La burla del narrador es evidente al describir la dificultad para registrar las palabras de Fox, por estar henchidas de sentimiento: “while we do justice to his sentiments and general style of argument, it is impossible for us, in a report of this kind, to give our readers any idea of the language in which those sentiments were conveyed” (38). La crónica recorre una reunión donde se exaltan los valores jacobinos y se recrean los

detalles que muestran la admiración francófila de los asistentes. En este acto se registra el discurso de Fox y su respuesta en el público. Ante la justificación de la acción del Directorio francés, de la insurrección francesa e incluso la defensa de una posible invasión a Inglaterra, el público responde con aplausos: “Fresh life and vigour had been infused into the whole system . . . – they were now preparing for the invasion of this country! (Laud applause)” (35). El lector es capaz de reconocer los atisbos de exageración, burla y sarcasmo en la transformación de esta peculiar crónica. No solo se incide en el entusiasmo exagerado de la audiencia que se deja llevar por ideas jacobinas, sino que también se señala con burla la secuencia repetitiva de intervenciones de los asistentes:

Lord John made a very neat, and Lord William a very appropriate, speech.
Alderman Combe made a very impressive speech.
Mr. Tierney made a very pointed speech.
Mr. Grey made a very fine speech. He described the Ministers as “bold bad men”– their measures he repeatedly declared to be not only “weak, but wicked.”
Mr. Byng said a few words. (39)

Intervenciones detalladas como la de Erskine especifican no solo la duración, sino los efectos en la audiencia:

Mr. Erskine here concluded a speech which had occupied the attention, and excited the applause, of his audience, during the space of little less than three hours, allowing for about three quarters of an hour, which were occupied by successive fits of fainting between the principle subdivisions of his discourse. (42).

El último largo discurso recrea la pomposidad con la que se describen las posibles reformas del Parlamento. Se parodia la figura del último en intervenir, Sir Mackintosh, amigo de Fox y denominado Mr. Macfungus, que explica la poética y exagerada visión de un templo de libertad que nacerá de las cenizas de los tiranos: “Cemented with the blood of tyrants and the tears of aristocracy, it will rise a monument for the astonishment and veneration of future ages.” (44). El autor anti-jacobino realzaba la exagerada sentimentalidad de los argumentos. De ahí que tras un largo discurso en tono ascendente y fanático acabe así:

Then peace, and freedom and fraternity, and equality, will pervade the whole earth; while the vows of republicanism, the altar of patriotism, and the revolutionary pontiff, with the thrilling volcanic sympathies, whether of holy fury or of ardent fraternal civism, uniting, and identifying, as if it were, an electric energy. (45)

El final de la crónica presenta una “progressive and patriotic festivity” (46), un momento eufórico donde las canciones se entonan con júbilo y el espíritu jacobino invade el ánimo de los asistentes que se regocijan con brindis, cánticos y conversaciones muy animadas, muy alejadas de las preocupaciones políticas discutidas.

Otra reunión jacobina similar se detalla en el número IX, donde se recoge una canción que los editores recomiendan irónicamente “to be sung at all convivial Meetings, convened for the purpose of opposing the Assessed Tax Bill” (74), claramente en contra de la confiscación de bienes. Escrita por Canning, Ellis y Frere, se centra en apuntar la influencia de personalidades francesas relacionadas con el Directorio que habían minado las leyes de Inglaterra y cuyas ideas afectan la economía (“They had broke every law of the nation”, 74) y de las que recogen sus bases ideológicas en una estrofa:

The first law that they see,
Is “*the press shall be free!*”
The next is “*the trial by jury*”
Then, “*the people’s free choice*,”
Then, “*the members’ free voice*”— (74)

En la representación de las reuniones de los jacobinos a lo largo del periódico se repiten muchas escenas relacionadas con acontecimientos que ocurrieron en torno a Fox. Por ejemplo, “Mr. Fox’s Birthday”, denominada por Stones “a spoof account” (94) es otra crónica que relata la cena en el cumpleaños de Fox del 24 de enero. *The Anti-Jacobin* se regodea en presentar este relato como petición popular: “The public, distracted with the various accounts of the celebration of Mr. Fox’s birth-day, naturally turn to us for an authentic detail” (100). El juego de la parodia además comienza por presentar el relato como “a genuine narrative of the whole proceeding” (100) que describirá el lugar elegido (el barrio de Smithfield), el precio de la entrada (“eight shillings and six pence per head”,

101) y toda una serie de tumultos (entre ellos, un liberal intenta entrar presentando su discurso en lugar de la entrada y todos los que esperan descubren que les han robado las carteras). Frente a ello, solo la figura de un camarero intenta poner orden.

La parte más larga se recrea en parodiar la crónica de los discursos. El duque de Norfolk alaba por igual a Robespierre, Collot d'Herbois y a Fox, a quien se alude continuamente en tono pomposo con su nombre completo, Charles James Fox. La parodia marca además detalles que acentúan la ingesta de alcohol provocada por el gran número de brindis ("This was drank with three times three", 103). Se parodia el discurso de Fox, reproduciendo sus palabras en las que se incluyen consignas a favor del Jacobinismo ("at the sight of so numerous and so respectable a body of free and independent citizens", 103) y en contra de los enemigos, el propio *The Anti-Jacobin* al que se tilda de "contemptible publication" (103). La transformación paródica incide en que el discurso de Fox acabará con una canción a la que seguirá otra serie de canciones sobre muchas figuras liberales conocidas. Todos los presentes se describen en estado ebrio, en especial Captain Morris cuyo estado queda registrado con comicidad en latín, como "*sumno, vinoque gravatus*" (105). Entre miembros conocidos hay ingenuos como el denominado Citizen Gale Jones que intenta anunciar su libro y que brinda repetidamente a la salud de Horne Tooke que intenta poner orden (106). El punto final lo pone el que fue conocido brindis de Norfolk, quien en lugar de brindar a la salud del soberano, lo hace a la salud del pueblo, "The Majesty of People", lo que causa un revuelo que hace al narrador poner fin inmediato a la escena: "A disgusting scene of confusion and uproar followed, which we shall not attempt to detail." (108). Esta paródica crónica periodística marca también la denuncia de *The Anti-Jacobin* y su signo en favor de la actitud "royalist" indica además un malestar continuo que marca el caos con el que se quiere asociar a este tipo de reuniones.

La crónica, por lo tanto, es una parodia de signo subjetivo intencionadamente diseñado para relatar incidencia tras incidencia de un grupo de políticos poco dignos en

una escena caótica que recuerda a las batallas campales de Fielding en *Tom Jones*, a los tumultos en las caricaturas de Rowlandson o a las precipitadas escenas cómicas que Peacock inserta en sus novelas. Desorden y caos carnavalesco, confusión y ruido retratan a figuras conocidas entre efluvios de alcohol donde se ridiculizan las consignas jacobinas.

Este brindis malafortunado volverá a aparecer más tarde en el número XVIII, “ODE” de Ellis y Canning. Parodiando la oda 25 de Horacio, libro III, se copia la estructura original del poema y se ofrece un divertido diálogo con Baco al que se le pregunta sobre la inspiración que procuró esa noche a Fox y a North.

c. Parodias *ad hominem*: Anti-jacobinos vs. Fox

De todos los focos de parodia del periódico el más reiterativo y exacerbado es el ataque directo a Fox, símbolo de los liberales y la oposición al Gobierno. El número XII incluye “A Bit of an Ode to Mr. Fox” escrita por Ellis. Los autores muestran con claridad su interés en partir de una imitación: “The Poem is a free translation, or rather, perhaps, imitation of the 20th Ode of the 2d Book of Horace” (97). El cisne de la voz poética de la oda de Horacio se transforma en la parodia en un “grey goose” (98). Con tal imagen se presenta el vuelo de un pájaro que sigue los pasos de Adair, el espía que Fox envió a diferentes lugares en Europa y Rusia. Este ave se presenta irónicamente como ser erudito “well form’d from Burke’s best books—/From rules of grammar (e’en Horne Tooke’s)” (98) y la metáfora animal se mantiene clara y lógicamente relacionándola con el nombre de Fox:

I mount, I mount into the sky,
“Sweet bird” to Petersburg I’ll fly:
Or, if you bid, to Paris;
Fresh missions of the *Fox* and *goose*
Successful treaties may produce;
Though Pitt in all miscarries. (99)

Los ataques a Fox se hacen también en el terreno de la parodia al comentar sus relaciones de amistad y odio entre sus propios colegas. El número XIII, “Acme and

Septimius; or the Happy Union” escrito por Ellis imita al poema 45 de Catulo. Los personajes originales eran Septimius y su amada Acme, quien recibe de su amado promesas de amor, pues será capaz de abandonar Gran Bretaña por ella. La parodia recrea esta relación amorosa cambiando a los protagonistas por Fox y Tooke, considerado en sus comienzos enemigo de Fox. Las voces de estos “amantes” se recogen intercambiando promesas de amor eterno bajo el título del poema “ACME AND SEPTIMIUS OR, THE HAPPY UNION Celebrated at the Crown and Anchor Tavern”. La respuesta amorosa de Tooke incluye su apasionada admiración por la reforma jacobina:

“So, my dear Charley, may success
At length my ardent wishes bless,
And lead, through Discord’s low ring storm,
To one grand RADICAL REFORM!
As, from this hour I love thee more
Than e’er I hated thee before!” (110)

El punto final al poema deja al narrador embelesado con la unión de estas dos almas, que hace reflexionar al lector sobre la relación falsa y de conveniencia en política frente al retrato del amor verdadero que Catulo destiló en sus versos. El elemento diferenciador es el que hace al lector disfrutar con los paralelos ingeniosos.

En el número XIV la parodia parte de una composición publicada por el *Morning Post* “Lines, written under the Bust of Charles Fox at the Crown and Anchor” que había alabado la naturaleza intachable de Fox (“Fox is above all Price”, 117). El ataque paródico de los anti-jacobinos no solo parte de la ridiculización de la composición poética, a la que tildan de “miserable doggerel”, sino por la transformación burlesca del contenido. Presentan la contrapartida describiendo también otras líneas escritas bajo un busto aparentemente sin identidad (“a certain Orator”) que el lector llegará a adivinar por alusiones a Fox. Se altera así el título en la composición paródica, ahora largo y sofisticado (“Lines written by a Traveller at Czarco-zelo, under the Bust of a certain Orator, once placed between those of Demosthenes and Cicero”), donde Fox, como

enemigo, ha perdido el estatus y dignidad para estar entre oradores clásicos. Cuatro estrofas alaban el triunfo de Demóstenes en su época como “The Grecian Orator” y presentan a Cicerón como “The Roman Sage”, señalando las acciones extraordinarias que acometieron para sus ciudades respectivas:

Their country’s peace, and wealth, and fame,
With patriot zeal their labours sought,
And Rome’s or Athen’s honour’d name
Inspired and govern’d every thought. (118)

Por el contrario, las dos últimas estrofas cuestionan la validez de Fox como líder político, en su presentación como “The advocate of foreign power” o “The Catiline of modern times” y comparándolo con el enemigo de Cicerón, el extravagante cónsul Lucio Catilina. El ingenio de la burla al político inglés a través de imaginar líneas en su busto, imitando a las que ensalzaban a oradores clásicos denosta a Fox, a su persona y a su autoridad y acción política. Publicada además en formato periodístico, llegaría a una audiecia que fácilmente relacionaría elementos y comprendería el juego paródico.

Una última composición en torno a Fox es el número XXV “Brissot’s Ghost”. Compuesto por Frere, parodia el poema “Admiral Hosier’s Ghost” de Richard Glover (1712-1785). En el original se invocaba solemnemente a los fallecidos en guerra y sepultados en el mar como testigos para elogiar el papel importante en la guerra contra España del almirante Hosier, que había conseguido evitar que los españoles se hicieran con los tesoros ingleses. En el poema paródico de *The Anti-Jacobin*, el espíritu maltrecho de Jacques Pierre Brissot, escritor y dirigente político francés y líder de los girondinos durante la Revolución Francesa, se aparece a la tripulación de Fox. Descrito como “Brissot’s injur’d Ghost” (185) advierte a los ingleses contra discursos jacobinos y el radicalismo del político.

d. *Sham letters*

En el número VI se incluye “Letter from a Lady” firmada por uno de los personajes que actúa como voz o *persona* en *The Anti-Jacobin*, Letitia Sourby. La genialidad de la copia del formato reside en la reconstrucción e imitación de una carta al editor escrita por una mujer. Los autores recrean el contexto dramático de esta supuesta contribuyente al periódico poniéndola de ejemplo y reflejo de una situación difícil (“the misfortune, under which she labours”, 55) que es común en todo el país (“as we fear, so increasing, throughout the country”, 55). El efecto paródico de la carta se intensificará al final de la misma ya que la supuesta dama añade una posdata donde confiesa que solo puede leer *The Anti-Jacobin* a escondidas en casa de una vecina viuda (“My father would be very angry if he knew it”, 58).

La genialidad de la parodia reside en la imitación de una carta al editor tan común desde la época dieciochesca en una voz femenina (como las de Addison y Steele en *The Spectator* o Samuel Johnson en *The Rambler*) con tono íntimo y personal y por ello más cercano al lector. Es la voz de una hija desgraciada que contempla cómo su padre ha caído en las garras del Jacobinismo. Describe lo que ha sido el final de su “domestic felicity” (55). Sorprendida, ve a su padre transformado, hablando de política con acritud y violencia y describe cómo le han influido negativamente los discursos relacionados con la libertad, y cómo está esclavizado como miembro de una sociedad jacobina – denominada “the Speaking Society”– a través de lecturas de panfletos y libros.

El trágico recuento de la hija enumera cómo han cambiado sus ideas sobre el matrimonio (“marriage is good for nothing, and ought to be free to be broken by either party at will”, 56), sobre las clases oprimidas (“if they are oppressed, why do not they right themselves?”, 57), sobre la religión convertida en una práctica deísta (“he bids me gaze up and look around and overflow with divine sensation –which he says is *natural* religion”, 57) o sobre la defensa del país (“the yeomanry cavalry for the defence of the King and country –which angered my father past all enduring”, 57). Los hábitos del padre

se detallan: ha cambiado de abstemio a bebedor y ha insistido en cambiar el nombre a su hijo para darle sonido político francés (“on the christening of my little brother *Buonaparte Sourby*”, 58). En la imitación del tono desesperado de la carta de la dama afligida al director subyace la burla a todos aquellos en favor del Jacobinismo, puesto que se presentan tales valores supuestamente igualitarios como claros signos de tiranía: “the more he has liberty and independence in his mouth, the more he should be a tyrant.” (58).

El ingenio de esta carta se retoma más tarde en el número XXII donde otra *sham letter* de Sam Shallow que ha leído la carta de Letitia (“a Young woman complaining her father had been misled by these new fangled French doctrines”, 158) describe otro drama y revolución similar en el ámbito doméstico. Titulada “To the Editor of The Anti-Jacobin”, la carta del simple Sam quiere hacer llegar su experiencia demostrando cómo afectó a su padre y familia la influencia jacobina. Insiste, como en la literatura conductual, a prestarse como ejemplo: “If you think, Sir, our example may serve as a warning to others, you are very welcome to publish this letter” (160).

El efecto paródico surge de nuevo con la perfecta imitación de una carta al director con la historia que relata la transformación progresiva de un humilde zapatero, su mujer e hijo por la influencia del denominado “Citizen Rigshaw”. La supuesta inocencia de la voz de Sam como relator objetivo, describe el perfil de un jacobino que abduce al padre:

... a strange ill-looking man came and asked to speak to him, and they were shut up together ever so long, and when he went away father said it was Citizen Rigshaw, a member of the Corresponding Society, and occasionally steward of the Whig Club, a great philosopher, and a patriot, and had been sent down to enlighten and reform, and organize (I think he called it) this part of the nation, and father was to help him. Father said it would be a GLORIOUS work! And FULL OF HUMAN WISDOM AND INTEGRITY! (158)

Sam relata cómo les cambia la vida, cómo el discurso de su padre se reviste de un tono solemne y arcaico con nuevas consignas. Así, convece a su mujer de que “he would be divorced as soon as the French come” (159) o enseña a su hijo nuevos y liberales conceptos: “thou art no longer my child, but the child of thy country” (159). Las mentes

simples, Sam y su madre, asimilan estos dictados (denominados “nonsensical doctrines”) hasta que un caballero que representa el juicio y el sentido común (“Justice of Peace”), pone orden en este caos. La lección parece aprendida ya que Sam admite con vergüenza los actos en los que han caído y vuelve al modelo preconizado por los conservadores: “and resolved to keep to our business . . .; and not meddle with politics, constitutions, or divorces any more. Father has shut his door against all citizens.” (160). La revisión de los valores jacobinos en tono de burla a través de la parodia juega sin duda a minar las bases de la política radical pero desde el entorno de la creatividad literaria.

e. Parodia a discursos filosóficos y científicos

Un rasgo de erudición evidente en la selección literaria de *The Anti-Jacobin* consistió en el uso de textos conocidos por el público de carácter filosófico y científico. Su transformación paródica jugaba a instruir al lector y ofrecerle claves conocidas para reinterpretar con burla evidente la situación política y eventos del momento. Evidencia la continuación de la tradición denominada “parody of learning” recurrente en el siglo XVIII y que en este periodo alcanza un grado de sofisticación y creatividad evidente, como se muestra a continuación.⁴⁵

Uno de los ejemplos más evidentes es “The Progress of Man. A Didactic Poem” de Canning. Es parodia sostenida en diversos números (XV, XVI, XXI). El personaje que habla es Mr. Higgins y se parodian ideas del conocido *Progress of Civil Society* (1796) de Richard Payne Knight, poeta, intelectual, arqueólogo y conocedor de numismática y antigüedades que apoyó a Fox y llegó a ser Miembro del Parlamento. El barniz paródico a su obra comienza en el exagerado título que presenta la composición en mayúsculas “IN FORTY CANTOS, WITH NOTES CRITICAL, AND EXPLANATORY: CHIEFLY OF

⁴⁵ El juego de sátiras y parodias sobre discursos científicos e intelectuales se potenció en el siglo XVIII, con figuras y personajes concretos. Véase, por ejemplo, el estudio de Pardo García “Satire on Learning and the Type of the Pedants in Eighteenth-Century Literature” (2004).

A PHILOSOPHICAL TENDENCY. DEDICATED TO R. P. KNIGHT, ESQ. CANTO FIRST.” (121). El poema es composición del supuesto y erudito poeta Mr. Higgins quien recorre en verso la evolución de las especies desde el comienzo del mundo hasta la Francia moderna. Con ello, *The Anti-Jacobin* expone en clave de burla la dimensión trascendente y filosófica de las ideas primitivistas del momento (como las de Rousseau, Priestley o Darwin) y se recrea en la dificultad que aún tiene el hombre para encontrar su sitio en el mundo. Las ideas optimistas y benévolas de Knight sobre la adaptación del hombre al mundo animal quedan parodiadas ya desde el inicial sumario de contenidos, donde animales y plantas parecen estar contentos con su asignación:

CONTENTS.

. . . *Cosmogony; or the Creation of the World; – the Devil – Man – Various Classes of Being; –ANIMATED BEINGS – Birds – Fish – Beasts – the influence of Sexual Appetite – on Tigers – on Whales – on Crimpt Cod – on Perch – on Shrimps – on Oysters. – Variuos Stations assigned to different Animals: Birds – Bears – Mackarel. – Bears remarkable for their fur – Mackarel cried on a Sunday – Birds do not graze – nor Fish Fly – nor Beasts live in the Water. – Plants equally contented with their lot: Potatoes – Cabbage – Lettuce – Leeks – Cumcumbers. – MAN only discontented. . . .* (121)

Emulando el estilo que tendría un libro de contenido científico y entre seres animales y vegetales la parodia muestra que en la cadena de los diferentes organismos, el hombre aún no ha sabido adaptarse a los medios. El poema de Mr. Higgins hará alusión a esta idea de forma repetida “Man, only, –rash, refined, presumptuous Man,/ Starts from his rank, and mars creation’s plan.” (124). En los números siguientes, las ideas jacobinas preconizadas por un exceso de optimismo, utópica libertad y medidas que a los ojos de los conservadores eran extremas se analizan en un discurso cuasi-científico.

En el número XVI, “The Progress of Man, continued” se toman como base ideas de *A Discourse on Inequality* (1754) de Rousseau, defensor de la inocencia del hombre frente a las instituciones que lo corrompen. La idea del hombre simple y salvaje da pie a los autores de *The Anti-Jacobin* a señalar las debilidades de ideas generales de una

libertad sin límites. En la introducción, juegan a jactarse de la variada respuesta obtenida del número anterior:

. . . has occasioned a variety of letters . . . In one we are accused of malevolence, in bringing back to notice a work that had been quietly consigned to oblivion; – in another of plagiarism, in copying its most beautiful passages; – in a third, of vanity, in striving to imitate what was in itself inimitable, &c. &c. But why is the alarm? (127)

y además aprovechan para reafirmarse en sus intenciones explicando el contenido que se amplía:

. . . contains so happy a deduction of Man's present state of depravity, from the first slips and failings of is original state, and inculcates so forcibly the mischievous consequences of *social* or *civilized*, as opposed to *natural* society, that no dread of imputed imitation can prevent us from giving to our Readers. (127)

Las cursivas intencionadas de los editores marcan las claves revisadas en el poema donde señalan el peligro del hombre “primitivo” sin leyes que ordenen sus instintos:

Lo! The rude savage, free from civil strife,
Keeps the smooth tenour of his guiltless life;
Restrain'd by none, save Nature's lenient life
Quaffs the clear stream, and feeds on hips and haws. (128)

Estratégicamente establece la libertad sin riendas como punto de partida para llegar a la anarquía que acabaría con cualquier sistema, sobre todo el monárquico, indirectamente avisando al lector de los resultados que tendría una revolución similar a la francesa en Inglaterra:

As love, as gold, as jealousy inspires,
As wrathful hate, or wild ambitions fires,
Urged by the statesman's craft, the tyrant's rage,
Embattled nations endless wars shall wage,
Vast seas of blood the ravaged field shall stain,
And millions perish – that a *King* may reign! (129)

El interés por exagerar los peligros de la agitación liberal sostiene este poema “didáctico” que reaparece en el número XXI, donde además de Canning, contribuyeron Frere y Ellis. En él se exponen ideas que quieren erradicar libertades que se asumen como libertinajes nacidos de la promiscuidad. La base de la parodia se encuentra en aspectos

del libro 3 de *Progress of Civil Society* de Knight, donde se hablaba de las libertades y del tema del matrimonio y de su disolución. La parodia se sostiene en un ejercicio sumamente ingenioso con alusiones a temas candentes del momento. En primer lugar, en la introducción editorial se revela la identidad y el objetivo de Mr. Higgins en el poema:

. . . describes the vicious refinement of what is called Civilized Society, in respect to Marriage; contends with infinite spirit and philosophy against the factitious sacredness and indissolubility of that institution; and paints in glowing colours the happiness and utility (in a moral as well as political view) of an arrangement of an opposite sort, such as prevails in countries which are yet under the influence of pure and unsophisticated nature. (150)

En segundo lugar, el poema quiere centrarse en ejemplos de comportamientos sexuales permisivos y por ello alude a casos conocidos por los lectores. La descripción de la isla de Tahití (Otaheite) permite relacionar la laxitud de las costumbres sexuales en los mares del sur que habían sido recorridos por Cook, con el motín del *Bounty* en 1789.⁴⁶ También se hace alusión a la defensa jacobina de la disolución del matrimonio. Ambos temas se incluyen en el resumen de contenidos tal y como aparecerían en un tratado científico y la progresión del listado asume la lógica de acabar aceptando la disolubilidad del matrimonio en progresión:

THE PROGRESS OF MAN
CANTO TWENTY –THIRD
Contents
ON MARRIAGE

MARRIAGE being indissoluble, the cause of its being so often unhappy– Nature's Laws not consulted in this point – Civilized Nations mistaken– OTHAEITE– Happiness of the Natives thereof– Visited by Captain Cook in his Majesty's Ship Endeavour– . . . Arrival at Otaheite– Cast Anchor –land – Natives astonished. – Love – Liberty – Moral – Natural – Religious – Contrasted

⁴⁶ Los tripulantes del *Bounty* que se dirigía de Tahití a las Indias Occidentales habían establecido relaciones con mujeres nativas. Los castigos del capitán, el teniente William Bligh, fueron una de las causas del motín que acabó dejando abandonado al teniente con otros marineros leales en un bote en el océano Pacífico. Los amotinados volvieron a Tahití y a las islas Pitcairn hasta su detención o desaparición.

with European Manners – Strictness – Licence – Doctor’s Commons – Dissolubility of MARRIAGE recommended– (151)

La isla, por lo tanto, es la base de la parodia que no solo haría al lector conectar con el botín del *Bounty*, sino entender la transformación burlesca de las alusiones que el original de Payne Knight hacía de los mares del sur. El retrato de la libertad sexual de las tierras cálidas y el gusto por las leyes de la Naturaleza en Tahití es el fundamento de Higgins para su aplicación en Gran Bretaña:

Learn, hence, each nymph, whose free aspiring mind
Europe’s cold laws, and colder customs bind—
O! learn, what Nature’s genial laws decree—
What Otaheite is, let Britain be! (152)

Otros ejemplos en el poema se relacionan con ideas de Godwin sobre el matrimonio en su *Poetical Justice* (1793) o de su relación libre con Mary Wollstonecraft, cuya defensa de la libertad sexual en *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) o sus conocidas relaciones personales con Henry Fuseli o Gilbert Imlay se tienen en cuenta en imágenes de intercambio, como el juego de cartas de la época: “Of WHIST or CRIBBAGE mark th’ amusing game,/ The Partners *changing*, but the SPORT the *same*.” (153). Todo ello dentro del discurso que parodia la obsesión científica por la observación a las leyes, que en el caso de Higgins quieren mostrar la libertad del individuo constreñida: “Yes! Human laws, and laws esteem’d divine, The generous passion straiten and confine;” (153), frente al concepto del matrimonio, imposición de reglas estrictas que dan como resultado “that two-headed monster, MAN and WIFE” (153). El poema cierra con un ejemplo que alude a la obra de Sheridan *The Stranger* que recientemente se había representado en el Theatre-Royal de Drury Lane. Era traducción del alemán Kotzebue, *Menschenhass und Rue*, y Higgins recurre a su personaje principal, Mrs Haller, para señalar las penalidades que sufren aquellas que deciden alejarse del vínculo matrimonial. Así, la dama, habiendo abandonado a su marido y familia, debe pagar sus culpas trabajando como solitaria criada: “With look sedate, and staid beyond her years, /In

matron weeds a *Housekeeper* appears . . . /” (154). Higgins quiere señalar la imposición moral de la sociedad que la ha “reformado”: “Can that be Adelaide, that “soul of whim”, /*Reform’d* in practice, and in manner prim?” (154).

Todo este compendio muestra visos en sociedad de leyes que a vistas de los anti-jacobinos debían imponerse ante la permisividad de la liberalidad que acechaba a Gran Bretaña. Su genialidad reside en hacerlo a través de géneros como el poema didáctico que aprovecha todos los recursos de las aproximaciones científicas del momento y las lleva hasta los asuntos de la vida doméstica o matrimonial.

Sorprenden sistemáticamente las incursiones en el discurso científico en esta parodia sofisticada sostenida donde se funden ideas sobre el matrimonio, el amor libre y el intercambio de parejas, todo ello en base a observaciones del mundo vegetal y animal. Ello se amplía en el número XXIII, “The Loves of the Triangles. A Mathematical and Philosophical Poem. Inscribed to Dr. Darwin” de Frere y Canning, al que Stones al editarlo calificó como “the best known and most admired of *The Anti-Jacobin’s* parodies” (161). Toda la carga de la sabiduría de la clasificación botánica de Lineo que había llegado al siglo XIX a través de Erasmus Darwin es procesada y transformada en parodia para el objetivo anti-jacobino. De nuevo a través de la voz de Higgins se ofrece un poema donde se recrea el original “Loves of the Plants” de Darwin, parte de su obra *Botanic Garden*. Si bien el científico auténtico había usado la imaginación para recrear en verso las relaciones sexuales intrincadas de las plantas, el poema paródico del supuesto contribuyente jacobino Higgins revela relaciones de amor libre entre metáforas geométricas. El recurso se explota en diferentes números (XXIII, XXIV, XXVI) que los autores anti-jacobinos engarzan incluyendo la ficticia carta del poeta que con soberbia explica sus intenciones:

I am persuaded that there is no Science, however abstruse, . . . which may not be taught by a Didactic Poem. In that before you, an attempt is made . . . to *enlist*

the Imagination under the banners of Geometry. Botany I found done to my hands. (166)

Al igual que Darwin describía el filandear de las plantas, Higgins expone encuentros amorosos entre figuras geométricas:

The charms of *Secants* and of *Tangents* tell,
How Loves and Graces in an *Angle* dwell;
How slow progressive *Points* protract the *Line*,
As pendant spiders spin the filmy twine;
How Lengthen'd *Lines* impetuous sweeping round,
Spread the wide *Plane*, and mark its circling bound;
How *Planes*, their substance with their motion grown,
Form the huge *Cube*, the *Cylinder*, the *Cone*. (170)

Términos matemáticos y botánicos suplantán los términos relacionados con asuntos discutidos en círculos intelectuales y populares. En “The Loves of the Triangles, *continued*” (número XXIV) de Ellis y Canning, sin embargo, tras jugar con términos que se entrecruzan y relacionan (Cone, Parabola, Hiperbola, Asymptotes, Ellipsis, etc.), el poeta se admira de las relaciones que se establecen en Francia, paradigma y modelo:

Thus, happy France! In thy regenerate land,
Where TASTE with RAPINE saunter hand in hand;
Where, nurs'd in seats of innocence and bliss,
REFORM greets TERROR with fraternal kiss;
Where mild PHILOSOPHY first taught to scan
The wrongs of PROVIDENCE, and *rights* of MAN;
Where MEMORY broods o'er FREEDOM'S earlier scene,
The *Lantern* bright, and brighter *Guillotine*;—
Three gentle swains evolve their longing arms,
And woo the young REPUBLIC's charms: (178-9)

Y así, el juego del triángulo amoroso que geométricamente ha mantenido la composición acaba con la presentación de las tres figuras más importantes relacionadas con la Revolución Francesa (Barras, Rewbell y Lepaux) y alusiones a más grupos de triángulos con referencias clásicas: las tres brujas que asustan a Macbeth “*Three Sister Witches*” (179), “*Three Fates beneath grim Pluto's roof*” (179), “*Three Graces on the Idalian green*” y las hijas de Lear “his Daughters *Three*” (179).

Todo ello se enmarca en la técnica de la “parody of learning” y por ello sorprende gratamente el conocimiento e ingenio de los autores que utilizan en otras muchas ocasiones el discurso científico de Lineo como base para su parodia anti-jacobina. Así, la segunda parte del número XXXIV (“To the Editor of The Anti-Jacobin”) es una composición muy ingeniosa compuesta en latín. Se presenta como contribución de un supuesto colaborador que firma como “HORTENSIUS” y ofrece la descripción “of a very extraordinary plant now growing at Paris.” (255), una planta denominada “DIRECTORI” y el contribuyente asume “it will gratify such of your readers as are admirers of the sexual system of Linnaeus.” (255). La ingeniosa parodia combina el estilo del discurso botánico exacto, donde palabras como CALYX, COROLLA, STAMEN, PISTILLUM, PERICARPIUM, SEMINA, QUALITATES, USUS van definiendo lo que parece una flor especial y las descripciones dejan entrever los paralelos con el criticado gobierno político francés, exponiendo el sistema liberal que temían los conservadores ingleses. De ahí, por ejemplo, que se lea en el apartado de semillas:

Innumerable, sharpened, honed, bristling, mattock-shaped. The Directoria has a climbing stem, seeking the highest places and requiring sustenance from lower plants. Its leaves are paper-shaped, square, inscribed with various lines. It enjoys a soil that is grain bearing, vine-bearing, and gold-bearing. It overshadows great mansions, palaces and shrines (257-8)

Los juegos de palabras se hacen recurrentes y términos originales se transforman en categorías que marcan directamente el ataque al sistema dictatorial del Directorio francés, que parece sustentar una tiranía que preconizará libertades totales a los ciudadanos. Así, la “Directoria” se define como planta, y la estructura paródica permite el guiño humorístico al definir su clase de planta como “Class. Fivemannery” (257), es decir compuesto de cinco miembros, como el Directorio original, y a la especie como “Order: Muchwomanery” (257), es decir que permitiría la posesión de muchas mujeres. Su definición tampoco es casual: “Qualities: Bitter, nauseous, causing hemorrhoids, purgative.” (258), al igual que su uso, pues se presenta contraproducente para todo lo

relacionado con la realeza: “The mattock-shaped seeds are regarded as a remedy for the royal disease.” (258).

f. Parodia a las novedades de la ola sentimental

The Anti-Jacobin surge en medio de la ola romántica donde todas las claves utilizadas para la parodia referidas al tema sobre sensibilidad y explosión de sentimientos son constantes. Si bien, como se ha visto anteriormente, se parodiaban relaciones amorosas para representar alianzas y enemistades de Fox, este patrón se repite a lo largo de diferentes números donde el motivo amatorio se explota para revisar y atacar principios jaobinos. En el número XXXIV (“Ode to a Jacobin. From Suckling’s Ode to a Lover”) los autores copian exactamente el formato de las seis estrofas de un poema de Suckling y se juega a transformar los impulsos amorosos descritos en el original en impulsos revolucionarios y jacobinos.

Sin embargo, donde más se acentúa la carga sobre la ola sentimental del momento es en la revisión de obras literarias que exploraban una gran gama de sensibilidades. *The Anti-Jacobin* no dejó pasar la ocasión de exponer cómo la fiebre sentimental estaba dejando huella en la literatura. Uno de los ejemplos más sofisticados y largos es el que mantiene en los números XXX y XXXI, titulado “The Rovers; or the Double Arrangement”.⁴⁷ En el número XXX, compuesto por Canning, Ellis, Frere y Gifford, el comentario inicial editorial es muy extenso, dando voz de nuevo a Mr. Higgins y señalando: “Our ingenious Correspondent Mr. Higgings has not been idle” (216). Se explica su insistencia en colaborar con su objetivo claro: “the propagation of the New System of Philosophy” (216), esta vez basado en el teatro. Más que la parodia en sí, interesa sobre todo la filosofía que expone el propio Higgins, cuyo propósito sin rodeos

⁴⁷ Es posible que los autores tuvieran en mente la obra de Aphra Behn, *The Rover, or the Banished Cavaliers* (1677), que se basó en el drama de Sir Thomas Killigrew (*Thomaso, or the Wanderer*) sobre las aventuras amorosas de un exiliado. La obra de Behn describe los devaneos de su protagonista Willmore en un ambiente carnavalesco y cómico.

es “to unhinge the present notions of men with regard to the obligations of Civil Society” (217). Así, no duda en promover y preconizar a través de su composición didáctica teatral una libertad sin límites:

. . . to operate in short, general discharge of every man (in his own estimation) from every tie which laws divine or human, which local customs, immemorial habits and multiplied examples impose upon him; and to set them about doing what they like, where they like, when they like, and how they like, –without reference to any law but their own will, or to any consideration of how other may be affected by their conduct. (217)

La voz de Higgins que los editores tachan de candorosa incluye, sin embargo, las pautas de la libertad sin límites asociada a los jacobinos que la obra quiere erradicar. Imitando tales exageraciones y parodiándolas, el público reconocería en el personaje a las ideas extravagantes que demostraban la influencia recibida desde Francia. De ahí que en boca de Higgins, la solución sea precisamente emular al país vecino. Así, al explicar sus ideas, también se incluye claramente su apoyo a las premisas liberales francesas. Las palabras de Higgins a los editores revelan sus ideas reformistas incluyendo la imagen clásica de la hidra:

Society, my dear Sir, in its present state is a *hydra*. Cut off one head, –another presently sprouts out, and your labour is to begin again. At best, you can only hope to find it a *polypus*; –where by cutting of the *head*, you are sometimes fortunate enough to find a *tail* (which answer all the same purposes) spring up in its place. This we know, has been the case in France; –the only country in which the great experiment of regeneration has been tried with any thing like a fair chance of success. (217)

Con esta premisa y el consejo de destruir el marco de la sociedad, descomponer sus partes y conseguir que los elementos luchen unos con otros, Higgins expone su esperanza en “a totally new order of things, – . . . a *Radical Reform* in the present corrupt System of the World.” (218) y encuentra modelo en el escenario alemán: “The German Theatre appears to proceed on this judicious plan” (218). De ahí que la sofisticada parodia se base en la copia y transformación de elementos de un cúmulo de obras del momento: *The Robbers* de Schiller y *Stella* de Goethe, obras del movimiento *Sturm und Drang* a las que une

Castle Spectre de Lewis. Todas ellas revelan el gusto por el drama sentimental en el teatro de Londres en la época por incluir ideas de anarquía, de melodrama y con elementos góticos. La libertad excesiva que preconiza la obra (que entre los dos números recoge el *Dramatis Personae*, Prólogo, Acto I, escenas del acto II y Acto IV) es una extravagancia de cambios de parejas, conflictos y canciones que no solo hacen guiños al espectador con alusiones a enemigos liberales como Robert Adair, sino que contemplan los resultados de la libertad de los padres en las consecuencias de sus hijos, tal y como el propio Higgins describe al principio al indicar que ha copiado de los dramas alemanes:

Its moral is obvious and easy; . . . being no other than “*the reciprocal duties of one or more husbands to one or more wives, and to the children who may happen to arise out of this complicated and endearing connection*”. (218)

La parodia continúa en el número XXXI (“The Rovers; or the Double Arrangement, *continued*”) de Canning, Frere, Ellis y Gifford, que incluye además el préstamo de otra como *Count Benyowsky; or the Conspiracy of Kamtschatka: A tragic-comedy in five acts* de Kotzebue, publicada en 1790 e inspirada en la vida de un colonizador aventurero húngaro. Mantiene el juego de relaciones amorosas sofisticadas en la que se ven envueltos los personajes que, además, se ven empujados por pasiones incontrolables y por consecuencias de sus libertades ilimitadas.

Uno de los aspectos más interesantes de la composición es la explicación del proceso de la parodia que ocurre en el comentario editorial donde se justifica la manipulación que los autores han hecho de la obra de Higgins, sobre todo en la transformación de nombres del alemán al inglés. Así, explican las objeciones recibidas:

An objection has been made by one anonymous letter-writer, to the names of Puddingfield and Beefington, as little likely to have been assigned to English characters by any author of taste or discernment. (231)

Los autores marcan pues paso a paso las razones y resultados del cambio, donde el juego de palabras se justifica y se desmenuza la transformación paródica:

... we have to admit that a small, and we hope not an unwarrantable, alteration has been made by us since the MS. has been in our hands. – These names stood originally Puddincrantz and Beefinstern, which sounded to our ears as being liable, especially the latter, to a ridiculous inflection – a difficulty that could only be removed by furnishing them with English termination. (231)

Intentan así justificar al autor y su conocimiento sobre el carácter inglés, al que también se relaciona con la libertad, para el cambio y transformación final de los nombres:

... having heard that the English were distinguished for their love of liberty and beef, has judiciously compounded the two words *Runnymede* and *beef* and thereby produce an English nobleman, whom he styles *Lord Runnybeef*. (231)

Este juego de palabras para denominar a los personajes, así como el enredo amoroso principal (“double arrangement”) entre parejas, todo en torno a una abadía, con villanos, condes, priores, jóvenes amantes y diálogos en ocasiones absurdos son muy familiares para la parodia que Peacock más tarde llevará a extremos cómicos.⁴⁸ Ello establece una tradición que, bebiendo de fuentes románticas, da un paso más para valorar su contribución desde el área periodística y claramente posicionada políticamente en el bando conservador. La parodia como elemento recurrente muestra así en clave de burla y a través del reflejo literario el desorden que los anti-jacobinos querían erradicar en el área social y política. Con revestimiento literario se recomponía la realidad con tono sardónico consiguiendo el matiz propagandístico indudable de este periódico.

3.1.h. Conclusión

⁴⁸ Peacock pone de manifiesto en muchas ocasiones su visión paródica de los clásicos, temas y personajes románticos. En *Nightmare Abbey* presenta la obsesión del suicidio romántico parodiando el *Werther* de Goethe. Incluso en su vida real lo llegaron a vincular o comparar con Chatterton y su suicidio, dada su situación económica precaria. Así lo expone la carta del 20 de mayo de 1812 de Edward Thomas Hookam al “Committee of the Literary Fund”. (91):

There is one circumstance which still remains to be told & which I consider myself bound as living in the same community with the author to state to you gentlemen, distinctly. I have been most intimately acquainted with Mr Peacock for six years & not unfrequently during that period I have had but too just reason to dread that the fate of Chatterton might be that of Peacock. This inference I have drawn not only from the distressed state of mind in which I have seen him, but likewise from the tone of the despondency which breathes throughout many of his letters to me. (91)

El autor fue además retratado por Thomas Jefferson Hogg como “poor poet” y como “professor of suicide” en *The Life of Percy Bysshe Shelley*.

Podemos decir que la selección literaria de *The Anti-Jacobin* es el resultado de un discurso sofisticado sobre la situación política del momento encriptado en textos literarios paródicos que a través de la burla quieren erradicar las ideas jacobinas. Refleja los contrastes políticos del momento (como el enfrentamiento entre Pitt el joven y Fox) y sigue muchas vías de géneros diferentes actuando en realidad como las famosas caricaturas y grabados burlescos del momento de autores como Gillray, Wigstead o Rowlandson. De manera similar, los textos literarios acentúan en el periódico la riqueza retórica del momento, expuesta en las discusiones y actas del Parlamento de las que bebe directamente. La magia de la parodia revela el esplendor de la dicción, la rapidez y originalidad de ideas, la genialidad en la estructura de los argumentos, o la vehemencia necesaria para atacar a las ideas jacobinas extremistas que pudieran expandirse en contra del Gobierno.

Con este tipo de propaganda sofisticada, el periódico quería acabar con la ola de radicalismo que veía el final de la seguridad en Inglaterra tras la revolución francesa. La caída de la Bastilla fue en julio de 1789 y el periódico sale en 1797 recogiendo todo el caos, miedo, ansiedad o exaltación del momento. El miedo a las conspiraciones o a las ideas radicales y críticas en contra del Gobierno fue aplacado por la inteligente y creativa sucesión de números que desde distintos ángulos crea el periódico.

El valor de estos textos como parte del canon romántico es indudable. Se brindan detalles factuales y se interpretan y exageran como causa común para defender al Gobierno. Se intenta erradicar el sentimiento de hostilidad en contra de las posturas conservadoras o del Rey, evitar “el enemigo dentro” y rechazar suspicacias y prejuicios. Los comentarios incisivos de los editores en las introducciones de cada número donde adoptan la actitud de ilusos son un derroche de ideología, parodia y erudición. Leyendo entre líneas, se descubren mentes artesanas y creativas, con gran sentido del humor, parcialidad manifiesta y deseo de acallar cualquier crítica al Gobierno, fortaleciendo las

bases y el orgullo de un país ante la amenaza de otro. Ello no solo demuestra la parodia como arma esencial, sino el trasfondo de un discurso nacionalista de primacía británica que marca señales de la época romántica (evidentes por entonces en Alemania e Italia), y las claves de identidad del país y el fragor en torno a la libertad de los pueblos.

La parodia desarrollada en *The Anti-Jacobin* irá, por lo tanto, en contra de las ideas de cambio de Paine, en su defensa de los derechos naturales del hombre, intentará recuperar el prestigio de Pitt, tantas veces retratado como tiránico, definiendo su papel de reformista y defensor de la libertad y reflejará el peligro de las revueltas radicales, así como de las asociaciones que se crearon, formando sociedades, desde las de extremistas Whigs en 1792 como *Association of the Friends of the People*, como otras muchas de signo diferente: *The London Corresponding Society*, *the Society for Promoting Constitutional Information*, *The Society for Commemorating the Revolution in Great Britain*, etc.

El valor de *The Anti-Jacobin* reside por lo tanto en su genialidad de capturar la esencia de las ideas radicales jacobinas en retratos surgidos de parodias de textos conocidos. Supieron captar todas las poses de los liberales extremistas en retratos individuales y también en el concepto de radicalismo. Al igual que *Warreniana*, *Rejected Articles* o la narrativa de Peacock, no solo se usan otros estilos, textos y géneros existentes para emularlos y reescribirlos paródicamente, sino que reavivan y beben de los acontecimientos contemporáneos, bien asuntos políticos relacionados con la Revolución Francesa y con figuras parlamentarias de la época, bien ejemplos de progreso científico o marcas de la excesiva sensibilidad y sensacionalismo exagerado del momento.

The Anti-Jacobin fue precursor sin duda de los ataques satíricos y paródicos que se mantienen a lo largo del Romanticismo en diversas vertientes y como marca del movimiento. Crea un discurso que articula convicciones políticas y literarias simultáneamente. Es fundamental además reconocer su importancia como ejemplo para

los ataques que habían recibido y recibirían los Lake poets y románticos posteriores. Tales ataques, junto con los de *The Anti-Jacobin* en realidad se deben contemplar hoy en día en fuente de conocimiento de la época Romántica, y muestran que no puede estudiarse la producción romántica sin hacer alusión a las críticas que recibieron, siendo *The Anti-Jacobin* claro promotor de ellas.

Todo ello hace que *The Anti-Jacobin* esté en la línea y conecte con lo que en capítulos posteriores se analiza con *Warreniana* o con la colección de parodias *Rejected Addresses* (1812) de los hermanos James y Horace Smith –que tuvo 18 ediciones hasta 1833, – y que el crítico Jeffrey reseñó en el *Edinburgh*.

Con estas muestras, la parodia complementa por lo tanto el circuito romántico manteniendo dentro del entramado romántico voces que la embellecen y potencian con variedad genérica. Así se demostraría con el hecho de que muchos autores canónicos románticos como Byron, Austen o Peacock utilizaran en diversas ocasiones la parodia, o que este fuera el arma básica de otras obras no tan conocidas como el travelogue de Thomas Moore, *The Fudge Family in Paris*. En todos ellos, la técnica paródica reside en la imitación con un juego sobreentendido donde se necesita la participación activa del lector para establecer paralelos cuyo contraste provoquen risa, burla y crítica. Este tipo de producción conlleva necesariamente el acto de la reflexión sobre la realidad que se expone. En *The Anti-Jacobin* la parodia literaria se convierte en un discurso de poder. La retórica utilizada persigue desbancar ideas liberales, mofarse de ellas, dejarlas expuestas con escarnio y aprovechar la alternativa conservadora como la válida.

En este proceso es además esencial el juego de los protagonistas: no solo la clase literaria al servicio de la política, sino el enemigo escarniado del grupo político contrario, las ideas intelectuales atacadas y la representación de las clases populares representadas como víctimas ignorantes, posible y fácil cebo de las ideas jacobinas que se atacan. La

parodia, en suma, en *The Anti-Jacobin* encierra como signo equívoco la manipulación y complicidad simultánea del lector.

3.2. *Warreniana* (1824): Parodia literaria y campañas publicitarias

3.2.a. Introducción: Marketing y literatura romántica

Uno de los conceptos para entender la relación entre Romanticismo y las campañas publicitarias en periódicos del momento se recoge en la palabra “puff” que define al anuncio o método de promoción con estrategias poco tradicionales, un elogio exagerado de un producto. Mason (2013) ha explicado en su estudio el origen de los mismos y su relación con la literatura:

Today “puff” and “puffery” are often used as synonyms for advertising in general and hyperbolic marketing in particular. The original, eighteenth-century usage of the word “puff,” however, was much narrower. In yet another sign of just how closely associated the fledgling advertising system was with the book trade, the commercial sense of the word “puff” originated specifically to describe publishers’ attempts to promote their books outside traditional forms of advertising. (34)

Remontándose a los años en torno a 1730 donde editores y libreros empezaron a utilizar anuncios novedosos estableciendo un original sistema de reclamo en la promoción de obras, Mason documenta muy bien este sentido comercial imbuido en la literatura. Apunta las ocurrencias de la palabra “puff” desde la aparición en el *Weekly Register* del 27 de mayo de 1732: “Puff is become a cant Word to signify the Applause that Writers or Booksellers give to what they write or publish, in Order to increase its Reputation and Sale.” (9). Las une a referencias no solo usadas por Pope en 1735 en su “Epistle to Dr. Arbuthnot,” donde el mecenas literario se definía como “full-blown *Bufo*, puff’d by ev’ry quill” sino también en las sátiras del *Grub-Street Journal* de ese mismo año de tipo “Short Dissertation upon Puffs” (9). Normalmente las reseñas aduladoras, los anuncios halagadores, estos “puffs”, aparecían al final de los periódicos en su contraportada. Su estilo, tal y como comprobaremos en *Warreniana* destaca por el tono hiperbólico que pretendía convencer de las magníficas propiedades del producto que se vendía,

embelleciendo y potenciando sus características. El crítico describe el proceso en el que anuncios pagados promocionaron historias, reseñas de libros o servicios públicos. Indica que la novela y las reseñas se convirtieron en realidad en grandes géneros literarios generados por las necesidades de promoción de sus editores y libreros y apunta que tal promoción potenció su creatividad por la competición en el mercado cada vez más grande (2013, 9). Estas estrategias de propaganda, con auge significativo desde 1739 se desarrollaron a lo largo de todo el siglo XVIII y se regularizaron en el XIX. Si bien consiguieron adquirir calidad artística propia, en palabras de Mason llegaron incluso a tener un desarrollo desenfrenado que en ocasiones llegó a provocar críticas sobre sus efectos en la auténtica literatura:

So rampant did puffery become during the later Romantic period that, when the book market floundered following the banking crash of 1826, a chorus of renowned cultural commentators, including Carlyle, Macaulay, and *Blackwood's* "Christopher North," hastened to charge puffing booksellers, critics, and authors with having "killed" literature. (9)

Sin embargo, el análisis que se propone en este capítulo muestra que lejos de hacer desaparecer la literatura, este tipo de anuncios la revitalizó y ayuda a demostrar su validez como uno de los aspectos importantes del "otro" Romanticismo británico. Es precisamente en esa simbiosis de literatura y publicidad donde reside el valor de *Warreniana* que muestra la facilidad con la que la parodia llegó a ser un elemento de unión entre ambos. Al igual que en *The Anti-Jacobin* la literatura se hermana con la política, *Warreniana* funde literatura y marketing revelando un prisma peculiar del Romanticismo, haciéndolo parte fundamental del mismo. El propio Mason señala los años veinte como punto de inflexión importante de esta nueva estrategia creativa con carácter propio: "From the 1820s forward the British commentators increasingly spoke of the "art of literary advertising and the shaping of British romanticism advertising" (2013, 9).

Ello nos permite dentro de este estudio profundizar en reflexiones sobre las fronteras del canon romántico. Si bien los estudios sobre el Romanticismo durante mucho tiempo se centraron en describir las técnicas del genio solitario romántico, hoy debemos ya añadir a ese perfil –entre otros muchos– a autores y obras como Deacon y *Warreniana* que evidencian creaciones literarias que surgen de otro tipo de singularidad romántica menos convencional.

3.2.b. Genialidad de William F. Deacon (1799-1845)

Simbólicamente la fecha de nacimiento de William Frederick Deacon (1799-1845) resulta relevante en tanto que 1799 coincide por un lado con la publicación de una de las obras románticas más famosas y simbólicas del movimiento romántico, *Lyrical Ballads*, y por otro con la publicación de la cuarta edición de *The Anti-Jacobin* en dos volúmenes. Nacido en este contexto tan especial donde convergen discursos novedosos del Romanticismo, este periodista y escritor fue testigo presencial y actor fundamental en su respuesta y recreación de ideas, autores y obras románticas. Se apartó de sus obras de ficción iniciales para pasar a escribir retratos cómicos y textos paródicos, por los que hoy más se le conoce entre la crítica que sin embargo durante largo tiempo ignoró su importante labor en el desarrollo del Romanticismo. La edición puntera de John Strachan de 1999 fue un primer paso importante para sacar a la luz su obra.

Uno de los primeros retratos biográficos de Deacon fue el que le hizo su compañero y amigo de infancia en Reading School, Thomas Noon Talfourd, más tarde parlamentario, juez y autor. En su “Prefatory Memoir of the Late William Frederick Deacon”, que precede a la obra *Anette. A Tale* (1852) lo describió así: “more than a tasteful critic, an accomplished scholar, and an elegant writer –he was all these– but he was also a high minded gentleman, a kind husband, and an anxious parent” (34, citado en Strachan 1999, viii). Este retrato de persona moderada es el que explica el tono que adoptan sus singulares recreaciones paródicas cargadas de dosis de buen humor. Es un

humor que contrasta con el de su amigo, el radical y defensor de la libertad de prensa británica William Hone, conocido por sus ácidos ataques a la censura del Gobierno. Deacon eligió otra vía y así se pone de manifiesto en *Warreniana* donde, si bien la crítica y la burla son constantes objetivos, la parodia es de tono suave, alejada también de los envites crudos y duros de tinte político que ya se han descrito en el análisis de *The Anti-Jacobin*.

La obra de Deacon se publicó anónimamente en 1824 con el título *Warreniana; with Notes, Critical and Explanatory, by the Editor of a Quarterly Review*. Hubo otra edición posterior en los Estados Unidos en 1851, que sorprendentemente no fue reeditada hasta la recomposición de 1999 de Strachan, edición que se usa para este estudio.⁴⁹ La original idea de Deacon no se entiende sin hacer alusión a Robert Warren, el conocido empresario de una fábrica de betún de su mismo nombre que se hizo famoso por la promoción de sus productos. La genialidad de Deacon consistió en relacionar a Warren y su betún con autores y periódicos conocidos de la época romántica. Deacon hizo creer a través de la parodia que William Gifford (1756-1826), importante editor del momento, había recibido el encargo de reunir a escritores románticos consagrados y a importantes editoriales para elogiar el betún y la figura de Warren como vendedor y publicista. El resultado es un libro supuestamente editado por Gifford (cuyo estilo también se parodia) donde se unen quince contribuciones con introducción, apéndice y notas críticas. El nivel de sofisticación de este compendio es evidente y, como bien apunta Strachan, no parodia anuncios *per se*, pero establece relación directa con tal género: “Though *Warreniana* is not advertising parody as such, it does have links to the genre” (1999, xxii). En efecto, la

⁴⁹ La repercusión internacional de la obra de Deacon fue notoria. Curiosamente *The Port Folio*, una miscelánea mensual publicada en Filadelfia que había comenzado en 1801 a cargo de Asbury Dickins y Joseph Dennie, incluyó en su volumen XVII de 1824 una reseña sobre *Warreniana*, así como el breve número I de *Warreniana Americana*, de un “H. N. of Baltimore” que alababa “the merits of Warren’s incomparable liquid blacking” (453). Véase la edición online del volumen XVII editado por John E. Hall.

obra muestra no solo la importancia que en el momento había adquirido el anuncio literario que crea su espacio y reactiva el interés por la literatura del momento, sino que funde en ella el ejercicio egotístico del poeta romántico convencional y el género periodístico del ingenioso creador de anuncios, consiguiendo beneficios prácticos y directos. Resulta interesante comprobar cómo a través de la imitación burlesca de aspectos sublimes de la ideología romántica y del estilo crítico de los periódicos literarios del momento se podía promocionar un producto tan poco romántico como el betún.

En realidad, *Warreniana* bebió de los efectos de la parodia de anuncios que ya existía y que estaba íntimamente relacionada con el anuncio de moda que William Hone había creado con su poema “The Cat and the Boot” ilustrado por Cruikshank. Muestra de este y otros anuncios puede verse en el Anexo. Wood (1994) explica de manera brillante la influencia que Hone ejerció en el ambiente literario. Junto a William Hogarth, genio de la época anterior, Hone, se convirtió en autor que supo incorporar en su obra todas las formas y técnicas de los anuncios. Entre sus trabajos más conocidos destacan *The Queen’s Matrimonial Ladder* (1820), el panfleto *Non Mi Ricordo* (1820) relacionado con el denominado “Queen Caroline’s Affair”⁵⁰, o *A Slap at Slop* (1821), un periódico en clave burlesca en estrecha colaboración con Cruikshank donde apareció el anuncio del producto de Warren ya mencionado.

Su labor fue importante por ser uno de los pioneros en el ensamblaje de texto e ilustración en anuncios en *La Belle Assemblée* or, *Bell’s Court and Fashionable Magazine Addressed Particularly to the Ladies*, una de las revistas para mujeres más famosas de la época, fundada por John Bell, publicada de 1806 a 1832 y conocida por sus ilustraciones

⁵⁰ El denominado *Queen Caroline Affair*, que estudian autores como Laqueur (1982) o Smith (1994) entre otros, se refiere a la acusación de adulterio que hizo el rey Jorge IV a su esposa la reina Carolina, de quien quiso divorciarse a través de la ley del Parlamento *Bill of Pains and Penalties* que penalizaba a una persona “without resorting to a legal trial, not a judicial act” (Fulford 1967, 41). Fue un asunto que afectó no solo al ámbito real sino a la sociedad en general y provocó una gran oleada de movilizaciones donde tanto hombres como mujeres apoyaron la causa de la Reina.

que llegó a contar con pintores famosos de la época como el retratista Arthur William Devis o John y William Hopwood.

Sin embargo, según Wood, editores como Cobbett no permitían que los anuncios aun siendo de reconocidos publicistas apareciesen en su periódico *The Political Register* (159). *The Anti-Jacobin*, como se ha visto en el capítulo anterior, mantuvo esta tradición establecida desde el siglo XVIII por la que los periódicos o revistas que versaban sobre literatura o política y consideradas respetables no debían deformar la objetividad de su contenido con anuncios comerciales.⁵¹ Se intentaba con ello evitar el grado de sensacionalismo que habían adquirido otras publicaciones periodísticas.

El género del anuncio había alcanzado un papel primordial en la promoción de ciertos productos, sobre todo los más útiles en el espacio doméstico. Botein et al. (1981), entre otros, señalan productos que desde el siglo XVIII habían recibido esta atención. Fundamentales para la comodidad del hogar y la higiene personal, al igual que el dentífrico o ciertas medicinas, ofrecen una lista de productos que se anunciaban con gran aceptación de manera regular: “fabrics, furniture, wine, horses, and cosmetics as well as an abundance of books, medicines, and dwellings” (486). Entre ellos y a principios del

⁵¹ Sin embargo, sí se incluye la referencia a un anuncio de cuchillas de afeitar conocidas en *The Anti-Jacobin* en el número XXXI (continuación de “The Rovers”). El elemento cómico surge por la mención de este producto moderno en un contexto histórico muy anterior. Puddingfield y Beefington son nobles ingleses exiliados por la tiranía de King John antes de la firma de la Carta Magna. En una pensión, encuentran un periódico inglés, *Daily Advertiser*, y Beefington descubre la noticia de la derrota de King John y la firma de la Carta Magna ante un sorprendido Puddingfield que al leerla, se equivoca y lee el anuncio: “Beef. Here it is, just above the advertisements. Pudd. [reads] “The great demand for Packwood’s Razor Straps” (236). El hecho de que los dos nobles del siglo XIII reciban nombres significativos y lean un periódico del siglo XIX con anuncios de productos modernos es un guiño al lector romántico que entendería sin duda con humor los trucos paródicos. También en “The New Coalition”, la segunda parte del número XVII en *The Anti-Jacobin*, recoge un diálogo entre Fox y Tooke, donde Fox compara el sarcasmo de su orador favorito John Nicholls, miembro del parlamento y antagonista de Pitt, con las cualidades de las famosas cuchillas de afeitar:

F. Well!” now my favourite preacher’s Nickle,
He keeps for Pitt a rod in pickle;
His gestures fright the’ astonish’d gazers;
His sarcasms cut like Packwood’s razors. (133)

XIX, el “Warren’s Blacking” destacó como conocido betún para botas y llega así a ser excusa y recurso principal y sorprendente en la estructura y temática paródica en *Warreniana*. El “blacking”/betún era un producto popular y el uso de sus anuncios era sistemático y se había acomodado y naturalizado entre las publicaciones y obras del momento. Strachan llega a describir el hecho como “the near-ubiquity of blacking advertisements in the Romantic period” (2007, 139), definiéndolo como un fenómeno social y anotando que hasta el propio Jorge IV tenía “his own royal blacking mixture” (2007, 120).

Muchos anuncios para el betún de Robert Warren de gran creatividad llegaron a ser un hito en la historia del anuncio inglés. El éxito del anuncio ya mencionado, “The Cat and the Boot, or, An Improvement upon Mirrors” (1820), fue relevante. Es una combinación de una estrofa de 65 versos a la que acompaña una ilustración de Cruikshank en la que un gato escupe a su propia figura reflejada en una bota muy brillante gracias al betún de Warren. En palabras de Presbrey (1929, 1968) “it made Warren’s Shoe Blacking known through the Kingdom and produced a heavy sale of it” (85). Strachan apunta la novedad de Warren por el uso combinado de un texto en verso con imagen, lo que denomina “idea illustration” (1999, 87) y que llegó a ser “the most famous advertising image of its day” (2007, 38). Warren se benefició de este famoso “puff” que mostraba cómo gracias al uso de su betún se podían evitar usar espejos para afeitarse. De este anuncio surgieron múltiples imitaciones. Wood en su capítulo cuatro (1994, 155-214) recoge las más interesantes. Una de ellas (“Warren’s Black-Rat Blacking”), fruto de la colaboración entre Hone y Cruikshank y publicada en *A Slap at Slop* (1821) se centraba en atacar a “otro” Warren, Charles “Warren”, un conservador que aspiraba a la judicatura. La ilustración jugando también con el motivo animal, mostraba una rata convertida en juez con peluca. Otra imitación de Donnison de 1839, sustituía al gato de Cruikshank por un gallo.

La imagen de la bota brillante como espejo en el famoso anuncio de Hone exageró las propiedades del producto cotidiano de Warren de la misma manera que *Warreniana* a través de composiciones supuestamente escritas por autores y articulistas románticos y supuestamente editados por Gifford ensalzaba las cualidades del betún y de su empresario con estilo hiperbólico. No es de extrañar por ello, que la ilustración para portada de *Warreniana* elegida por Strachan para su edición fuera “Scene from Hamlet”. Publicada en 1830 en *The Looking Glass* de Robert Seymour, muestra a un asustado Hamlet frente a un fantasma enfundado en una armadura con botas brillantísimas con el reclamo: “The Blacking most approv’d through the land Is Robert Warrens 30 Strand”.

Warreniana parte pues de la imitación al tipo de anuncios en la estrategia mercantil que Warren usó para su promoción y en este estudio interesa por su construcción como obra romántica poco convencional. La temática puramente romántica se parodia adoptándola al formato del género del anuncio. Por ello se repiten a lo largo de toda la obra las claves de los textos publicitarios. El juego de mayúsculas, cursivas, imágenes y contenido se mezcla con la información puntual del nombre del producto y su autor anunciado:

A Shilling of WARREN’S PASTE BLACKING is equal to
four Shilling Bottles of *Liquid Blacking*; prepared by
Robert Warren
30, STRAND, London;
and sold by most Venders of *Blacking* in every town in
the Kingdom, in Pots, 6d. 12d. and 18d. each. (1999, vii)

En realidad, tal y como apunta Strachan (2007,124), las campañas de propaganda eran ejercicios astutos que contaban no solo con los reclamos callejeros (el “cry” que tanto se asocia a la venta de periódicos) sino con toda una serie de “puffs” de los que Warren es solo un ejemplo. Cualquier producto se anunciaba en columnas de periódicos, con texto o con texto e imagen, a través de panfletos, octavillas, paneles, pasquines, o rótulos en transportes. Además la campaña de Warren a mitad de siglo XIX fue precursora

de la “jingle copy” (tonadilla que acompañaba al anuncio) y duró unos cincuenta años (87). Strachan describe la actuación de Robert Warren como pionero en el desarrollo del progreso en Inglaterra y detalla sus recursos innovadores:

Warren’s ran a series of ground-breaking campaigns in favour of its product, extolling it in a nationwide series of newspapers advertisements, puffing it in handbills, saluting it in advertisements painted on the side of metropolitan buildings and praising it in letters two feet high daubed on fences at the road side in the country. (1999, xi)

Esta notoriedad y repercusión fue la que explota William Deacon y su peculiar manera de adaptar el discurso publicitario es lo que hace original la obra *Warreniana*. Aprovechó el conocimiento y gusto de los lectores del momento por los escritores románticos dentro de este contexto publicitario y ello garantizó el éxito de su parodia.

3.2.c. Precursores y secuelas de *Warreniana*

El tema de la promoción y la manera de anunciar el betún no fue únicamente tratado por Deacon en *Warreniana*. Strachan prueba que el tema se usó antes y después. Entre ellos, Thomas Moore en 1814 en “Parody of a Celebrated Letter”, Montgomery en 1828 en *The Puffiad*, en las *Noctes Ambrosianae* (1822) del *Blackwood’s Edinburgh Magazine* e incluso Horace Smith en el mismo año en que se publicó *Warreniana* con “Laus Atramenti, or the Praise of Blacking. A New Song” (1824). Asimismo resulta inevitable mencionar a Dickens y su relación con el betún. A los doce años, como señala Giddings, tuvo que trabajar por seis chelines a la semana en la fábrica “Warren’s Blacking Warehouse, Hungerford Stairs (now beneath Charing Cross Station)” (2002, 17). Esta compañía, sin embargo, no fue la de Robert Warren sino la de Jonathan Warren, que imitó precisamente al primero beneficiándose del apellido análogo. Dickens nunca olvidaría su experiencia en la fábrica y sus referencias al mundo del betún quedan recogidas en *The Old Curiosity Shop* y en *Pickwick Papers*.

La obra además dentro de la tradición de la *ad rem parody* tiene claros antecedentes que hay que buscar en el siglo XVIII con *A Pipe of Tobacco, in Imitation of Several*

Authors (1736) de Isaac Hawkins Browne (1705-1760) o en la obra colectiva *Rejected Addresses* (1812) que se menciona en el capítulo siguiente como origen de *Rejected Articles*.

La innovación de *Warreniana* reside en el uso del anuncio como base de estrategia paródica y el hilo conductor que une todas las composiciones en un producto tan común y mundano como el betún, sobre todo destaca la variedad de tonos y autores de calidad de la época romántica que participan en la colección, unidos coherentemente en torno a un mismo objetivo y estilo, como define Strachan: “In many of these parodies, we see an ostensible ‘low’ subject matter, boot polish, addressed in discourses which employ stylistic and formal devices that are aesthetically ‘high’.” (1999, xxvi).

3.2.d. Naturaleza y estructura de *Warreniana*

Warreniana (1824), la obra más conocida de Deacon, se describe en el *Dictionary of National Biography* como “a series of burlesque imitations of popular authors in the style of the *Rejected Addresses*, and in praise of Warren’s blacking” (1888, 249). En efecto, esta colección se fundamenta en la imitación paródica de poemas, ensayos, relatos o críticas de obras románticas que adoptan el formato de los anuncios o “puffs” para elogiar algo tan prosaico como la crema de limpiar zapatos y botas. Así como Warren empleaba todos sus recursos retóricos en el discurso publicitario para promocionar su betún, Deacon recurrió a jugar con el conocimiento que los lectores de entonces tenían de los autores más famosos y conocidos de la época y del estilo de los periódicos para editar su obra. Personajes eminentes literarios del momento, y contribuciones editoriales supuestamente contratados por Warren, parecían volcarse en promocionar su betún. Las contribuciones imitan a composiciones que podrían haber sido escritas por Washington Irving, Wordsworth, James Hogg, Leigh Hunt, Charles Mills, Southey, Townshend, Barry Cornwall (pseudónimo de Bryan Waller Procter), Byron, Coleridge o Scott.

Asimismo se parodia el estilo de artículos y reportajes de los conocidos *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *New Monthly Magazine* o *The Times*.

Al igual que *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* tiene una cohesión compacta ya que la obra abre y cierra con una misma clave. La voz rigurosamente escolástica en el prefacio parodia a la del conocido editor del momento, William Gifford, que firma una dedicatoria pomposa al rey, una introducción y notas al final de la obra. El total de la obra lo constituyen 15 parodias largas muy variadas y un apéndice con cuatro parodias breves que se justifican diciendo que los autores se retrasaron al enviar sus contribuciones.

Strachan explica que la idea de la obra tuvo su origen en un incidente real que implicó a Byron, a quien se le atribuyeron anuncios para la promoción del betún de la compañía *Day and Martin*, competencia de Warren. Strachan recoge las palabras de Byron en *The Two Foscari* (1821):

Whilst I have been occupied in defending *Pope's* character, the lowers of Grub-street appear to have been assailing *mine*: . . . One of the accusations in the nameless epistle alluded to is still more laudable: it states seriously that I "have received five hundred pounds for writing advertisements for Day and Martin's patent blacking!" This is the highest compliment to my literary powers which I have ever received. (1999, xvi)

Deacon retomó para su edición tal anécdota y transformó la cita de Byron en elemento paratextual al principio de la obra: "I have even been accused of writing Puffs for Warren's Blacking. LORD BYRON (1). De tal manera, se abrió el libro asumiendo que el resto de los autores habrían recibido, como Byron, un encargo similar.

3.2.e. Estrategias de parodia literaria en *Warreniana*

a. Parodia al proceso editorial: Gifford y la pomposidad académica

Al igual que ocurría en *The Anti-Jacobin* donde el "Prospectus" marcaba la clave y objetivos de la parodia, también *Warreniana* empleó varios elementos paratextuales que potencian el efecto de la misma. Todos los documentos introductorios y posteriores de la edición imitan en clave burlesca el estilo de Gifford. Firmados con sus iniciales (W.G.),

abren y cierran un juego divertido que recrea, reescribe y transforma de manera inteligente el discurso que correspondería a un editor de este periodo romántico.

La introducción marca las claves claras del estilo paródico. La voz del editor justifica e incide repetidamente en la buena amistad que lo une con Warren. Describe sus destinos unidos siempre en torno al mundo de los zapatos: “A summons from his father, who was a wholesale manufacturer of blacking, recalled young Warren to London, and I was bound apprentice to a shoemaker at A – n.” (12-3). El supuesto Gifford cuenta así que recibe la propuesta de Warren para editar la obra: “he was pleased to add, that the circumstance of my previous apprenticeship to a shoemaker peculiarly fitted me for the task” (13). El lector advierte que las claves de la burla residen en el retrato de la figura del editor. El haber sido aprendiz de zapatero es así el único mérito que convierte a Gifford en editor y autor literario del compendio. Además, pomposamente marca desde el principio las distancias entre él mismo y los autores a los que edita: “Poets are an imaginary race, and a licence is permitted to their fancies, which we should deny to the soberer realities of prose.” (15). Sutilmente se incluye así un comentario sobre la percepción en la época de la diferencia entre la realidad de los editores y la concepción de los autores románticos, considerados como grupo especial por sus habilidades imaginativas.

También se expone indirectamente la relación entre el editor y el cliente. La exagerada alabanza a Warren es indiscutible y sistemática desde esta introducción. El supuesto Gifford se refiere al empresario como “my earliest and most reverend friend, the manufacturer of Blacking” (15). Habla de su “promising character” (15) y con signos de admiración embelesada revela ser su admirador (“But with what rapture do I trace the words *Robert Warren!*”, 16). La parodia acentúa así el estilo egotístico de Gifford, quien más que hablar de lo editado (a lo que dedica solo los párrafos finales) se engrandece con detalles y observaciones sobre sí mismo. La introducción en realidad se convierte en un

ejercicio presuntuoso con repeticiones por doquier de los posesivos “my”, “mine”, “to me”, “I”, (“confided to my inspection, . . . my late Memoirs of Ben Jonson”, 14). Tal profusión deja patente la excesiva y exagerada verbosidad de Gifford. Si bien declara su gusto por ser breve “my regard for a pertinent brevity” (14) explica que ha añadido copiosas y largas notas al final de la obra, lo que hace reír al lector. En realidad, esta introducción paródica retrata más los fallos de Gifford como editor que la obra que presenta.

El ficticio Gifford explica el método de composición de *Warreniana* y la pericia de su amigo Warren por haber involucrado en la obra a los intelectuales del momento: “With this view he had lately engaged all the intellect of England in his behalf; each author furnishing a modicum of praise in the style to which he was best adapted, and receiving in return a recompense proportioned to his worth” (13). Anuncia así contribuciones como las de Byron, Hunt o Coleridge e incide en el eje primordial del libro, exaltar la gloria de Warren: “the sole intention is to advertise the merits of *one* individual” (14). Alaba a Warren y lo identifica con el corifeo de una tragedia griega, como guía de la moderna manufactura del zapato:

But the golden virtues of his character will be the theme of other times and other pens; it is sufficient for my happiness to have witnessed at the close of a career, prolonged far beyond my expectations, the friend and companion of my youth in his present dignified capacity, as the Coryphaeus of modern manufacturers. (16)

Este juego de elevar solemnemente la figura del empresario y de su betún es la práctica de la parodia que se repite a lo largo de toda la introducción cuyo efecto final culmina con un aparato crítico sofisticado (“Appendix” y “Notes, critical and explanatory”). Son una serie de cuatro parodias breves y cuarenta y una notas exhaustivas que quieren imitar la exagerada puntilliosidad de un editor de la época. Todo ello muestra el conocimiento exhaustivo que tenía Deacon de la producción editorial, poética y periodística que actualiza mimetizando los estilos existentes y conocidos por el lector del

momento. La supuesta voz de Gifford se vanagloria del esfuerzo de este aparato crítico. No solo presume –como hacían los autores en *The Anti-Jacobin*– de tener el respaldo de un público entregado ante el éxito de la publicación (“the interest that it excited was unprecedented”, 191), sino que se jacta de ser buscador infatigable de la verdad, y de haber seleccionado obras de calidad de grandes autores. Atendiendo a posibles dudas sobre su autenticidad (“their authenticity in some parts appeared questionable”), explica que ha hecho una selección cuidada (“those passages only which bore the stamp of genuineness.”, 191).

Las cuatro parodias breves incluidas al final cubren distintos temas y estilos conocidos de autores de menor importancia que los considerados en la obra. En “The List of Loves” se parodia la obra de Moore *The Poetical Works of Late Thomas Little, Sq.* También se recrea con burla el estilo pastoral de Cornelius Webb en “The Apotheosis of Warren, a Pastoral Mask”, que recrea la procesión funeral de Warren como cómica procesión pastoril. En “For Warren’s Blacking, an Oration in one part” se parodia el estilo bombástico de Edward Irving, sus gestos afectados, extravagantes y teatrales en una composición donde se cuestiona la moral de los autores románticos, salvándose únicamente de la reprobación Wordsworth y Warren.

Es significativo apuntar que Deacon en esta última parte incluye también “The Friend of Humanity and the Knife-Grinder” aprovechando el éxito en *The Anti-Jacobin*. Rehace el original y lo transforma para alabar a Warren. La composición imita a los protagonistas y a la historia, alterando sus profesiones significativamente, pues los recrea como un “Amigo de la Ciencia” y un aprendiz de Warren.

El efecto final lo cierran las notas de Gifford donde la parodia parece incidir en ataque abierto a todos aquellos aspectos más liberales de los románticos contemplados. Aquí apuntala a Edward Irving y su heterodoxia, a las innovaciones de Coleridge, o la escuela de los poetas Cockney como Procter, a liberales como Hazlitt y Cobbett o a

Washington Irving. Pone de manifiesto la antipatía de Gifford por sus propios críticos. Todo ello en un ejercicio de creatividad donde mezcla discurso académico editorial en el contexto de un sofisticado “puff” para magnificar la obra de Warren. El empresario y su betún quedan pues a la misma altura que los románticos e intelectuales del momento y se interponen de manera original dos áreas supuestamente diferentes (literatura y empresa) en una misma obra.

b. Parodia al estilo de los autores románticos

La aparente sencillez de la distribución de los capítulos en *Warreniana* encierra una sofisticación que hace que la obra sea aún más divertida. Deacon da más cobertura a la parodia de autores románticos que a los periódicos a los que también imita. Así hay solo cuatro apartados dedicados a parodiar al *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *New Monthly Magazine*, *The Times* y *John Bull*. El resto de episodios están dedicados al elogio de Warren supuestamente por autores románticos. Las contribuciones están sabiamente seleccionadas en base a personalidades bien reconocidas del ámbito literario romántico. Se mezclan nacionalidades, el americano Irving, por ejemplo, aparece con el resto de británicos, entre los que se escogen escoceses e ingleses. Se une la dimensión aristocrática de Lord Byron y Sir Walter Scott, con títulos como el de Poeta Laureado de Wordsworth o Southey. Se incluyen autores con pseudónimos como Procter (“Barry Cornwall”) y otros importantes y claramente reconocibles como Hogg, Hunt, Mills, Townshend y Coleridge.

Parodia al romántico americano: Irving y la recreación ensoñadora

Strachan define el capítulo “Warren” como “the most ‘correct’ parody in *Warreniana*” (18). Su afirmación está totalmente justificada puesto que el lector puede leer el original del viajero Washington Irving (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, de 1820) y reconocer las claves imitadas del episodio de William Roscoe, un intelectual benévolo que vende su biblioteca. De manera creativa, Deacon establece

divertidos paralelos al cambiar a Roscoe por la figura y personalidad de Warren. Con ello, reconstruye la vida de Warren en el estilo propio de Irving, cuidando en exceso cada detalle, incluyendo anécdotas, potenciando la creación de momentos armoniosos y destacando los rasgos morales de Warren en una alabanza sin límites. Deacon elige a Irving como el primero de los románticos para asentar los rasgos que presentan al héroe Warren. Con esta ingeniosa parodia, indica el eco internacional que ha adquirido Warren. No solo muestra que Irving ha probado el producto y que recrea tal maravillosa experiencia (“I drew back with an involuntary feeling of veneration. . . . With whose blacking I have cleaned my shoes, even in the solitudes of America”, 21), sino que realza la biografía del empresario con un lenguaje ornamentado con el que recrea el comportamiento moral intachable del empresario. Todo ello en una metáfora sostenida con la recreación lenta de un paisaje donde la obsesión por la naturaleza es primordial para acentuar la fortaleza de Warren:

His majestic spirit may feel, but will not bow before the strong arm of adversity.
The blighting winds of care may howl around him in their fury, but like the oak
of the forest he will stand unshaken to the last . . . (23)

Con la parodia al estilo benévolo de Irving, la calidad moral de Warren se refleja automáticamente en la calidad del betún que vende, e ingeniosamente se convierte en un producto inmortal que es capaz de irradiar virtud y piedad:

Warren’s Blacking will be immortal. Its virtues will ensure its eternity; for not
only doth it irradiate boots, shoes, and slippers with a gentle and oleaginous
refulgence, but while it preserves the leather, it cherishes, like piety, the old and
stricken sole. (22-3)

Parodia a los románticos británicos

Wordsworth y la ingenuidad del observador

Deacon no podía dejar pasar la oportunidad de que el conocido Wordsworth apareciera también como otro de los poetas que alaban a Warren. El poema “Old Cumberland Pedlar” es una parodia en torno al padre fundador de la poesía romántica y

se organiza basándose en el primer libro del original *The Excursion* (1814) y en referencias a personajes de *Lyrical Ballads*. El conocido personaje de Wordsworth, su metafísico “Wanderer” (conocido por haber sido parodiado hasta la extenuación con el nombre de “Peter Bell”) se transforma con Deacon en un “pedlar”, un vendedor ambulante. Con ello, el autor utiliza el original pero da un giro de tuerca a la representación de Warren que queda cómicamente retratado en un ambiente rural y natural, imbuido en una reflexión y meditación de tintes morales que han perdido su cariz filosófico para adoptar claves mercantilistas. El objetivo de la parodia se consigue: se imita la emoción de Wordsworth transformada en un exagerado y emocionado elogio al mero betún.

La parodia está tan bien construida que se forma con un breve “Summary of contents” y con 7 estrofas de versos complejos y densos. Deacon de manera genial transforma todas las claves de Wordsworth en la descripción de un protagonista solitario que no solo encuentra el nombre de Warren en medio de una naturaleza vasta, amable y primitiva, sino que establecerá diálogo con un comerciante, curiosamente de nombre Peter Bell, que trabaja para la firma de Warren. Las coincidencias con la obra de Wordsworth son indiscutibles y aplicables en esta parodia conseguida y la descripción de la naturaleza y la emoción en clave comercial es insuperable:

Beauteous it was but lonesome, and while I
Leaped up for joy to think that earth was good
And lusty in her boyhood, I beheld
Graven on the tawny rock, these magic words,
“BUY WARREN’S BLACKING, “then in thought I said,
My stars, how we improve! Amid these scenes
Where hermit nature, jealous of the world,
Guards from profane approach her solitude;
E’en here, despite each fence, adventurous art
Thrusts her intrusive puffs; as though the rocks
And waterfalls were mortals, and wore shoes. (28-9)

James Hogg y la balada

En la misma línea, Deacon se apoya en el estereotipo de James Hogg, el denominado “pastor de Ettrick”, quien habiendo sido durante años pastor, de manera autodidacta creó su propio estilo poético, mezclándose con la intelectualidad escocesa y convirtiéndose en articulista en *Blackwood’s Edinburgh Magazine*. Si bien fue conocido por su línea satírica y paródica y por su obra *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), Deacon recurre a él por su dimensión pastoral, lírica y transparente con la que promocionar a Warren. Con Hogg se hacía posible parodiar el entorno romántico que ensalzaba la naturaleza y lo primitivo, pues este autor aunaba la influencia de los teóricos alemanes, su elogio a la Volkpoesie y el gusto por obras de las gentes que vivían en entornos “naturales”, primitivos y no civilizados y tal muestra se hacía fehaciente en el uso de la balada.

Por ello, Deacon en el capítulo “Warren in Fairy Land” propone una perspicaz parodia en base a elementos de balada, tradición folklórica y con elementos de lo sobrenatural que transforma con agudeza el poema “Kilmeny” (1813) de Hogg. Al igual que su joven protagonista, otro joven al que denomina “Bonnie Rob Warren”, en sueños es transportado al mundo de las hadas donde comprueba el futuro éxito de su betún. La descripción detallada de la naturaleza en torno al personaje es cómica desde el comienzo del poema que además recrea un lenguaje arcaico:

Bonnie Rob Warren gaed up the lang glen—
‘Twas on Saturday last, at a quarter to ten—
The morn was still, and the sky was blue,
And the clouds were robed in their simmer hue,
And the leaf on the elm looked green as the sea
When it sleepeth in brief tranquility; . . .
Till rapt in reverie strange and deep,
Bonnie Rob Warren fell fast asleep. (35)

El lector puede recorrer con Warren toda la visión de un futuro donde su betún se hará famoso, vendiéndose por todo el globo. Además es testigo de la felicidad del muchacho, cuando al despertar vuelve a su empresa. El narrador del poema, al acabar con

un convencional fin de la balada, formula un deseo de longevidad a todo el que lo escucha, animando a la audiencia a comprar betún. Se consigue así una ingeniosa simbiosis de poesía romántica parodiada y mercantilismo:

Now lang live a' those wha hae money to lend,
And lang live a' those wha have ony to spend;
And lang live a' those wha hae gowd to receive,
And ditto to those wha have ony to give;
Provided, that lang as 'tis likely to sell,
They'll buy Warren's Blacking, and puff it as well. (41)

Leigh Hunt y las odas infantiles

En el juego de parodia sostenida a través de poemas, Deacon incluye “A Nursery Ode”, imitando la obra del conocido y cáustico crítico Leigh Hunt. Curiosamente, en lugar de utilizar una de sus obras conocidas, Deacon crea un ejercicio de parodia triple. En primer lugar, se basa en un poema que en su día Hunt hizo para uno de sus hijos como reprimenda (“To J. L., Four Years Old”, 1816). Además, ensalzando el motivo de la infancia tan asociado al desarrollo del Romanticismo, incluye sorprendentemente variadas referencias mitológicas identificando a muchos románticos que, junto a él, habían sido identificados peyorativamente como “the Cockney School of poetry” (como Hazlitt, Keats o Webb) y presenta la composición como el regalo personal de Hunt al hijo de Warren justificándolo así:

. . . originally written for private circulation, and transmitted, together with an ounce of crisp gingerbread-nuts, to my little acquaintance, John Warren, junior, by way of a birth-day present . . . the Editor of this Volume, to whom it was shown by the father, imagined that it might be serviceable in promoting the interests of his Work. (47)

Charles Mills y las crónicas de cruzadas

Deacon tampoco deja pasar el gusto por el pasado en su compendio sofisticado de parodias románticas. Con gran imaginación concibe “Digression on The Family of Warren at the time of the Crusades” donde utiliza el género de estudio histórico. Parte del conocimiento colectivo de la obra de Gibbon. Este conocido historiador, famoso por su

obra sobre el Imperio romano, había incluido una “Digression on the Family of Courtenay”. A partir de tal texto, Deacon asume la personalidad del discípulo real de Gibbon, Charles Mills, y crea una crónica en la que bucea en los anales de la historia de Warren. Parodia la seriedad histórica para definir la línea cronológica de Warren y el lector se divierte al leer sobre un supuesto antepasado del empresario con nombre altisonante, Michael de la Warene, quien de origen humilde, acompaña como vasallo a su señor a las cruzadas. En mitad del desierto sacrificará sus botas como alimento. La crónica se estructura para explicar cómo él y sus descendientes –Robert Blackboots– serán recompensados por el rey y la gesta sirve para elogiar las propiedades maravillosas del preparado de betún utilizado.

El documento, firmado por C.M., juega con el conocimiento que Deacon tenía de la línea de trabajo de Charles Mills en torno a las cruzadas, que en su día fue alabada por Scott. Su interés reside en la recreación de un tema tan exótico, histórico y de carácter orientalista en la que se incluye la presentación de Warren. La batalla con los musulmanes se describe como un choque entre botas y pies desnudos, se incluyen invocaciones a las botas de San Jorge (“Behold the boots of St. George! Do you fear to follow the saint!”, 57), y el narrador consigue que todo el relato se entienda en torno al origen histórico del betún que se elogia:

... the historian will not be justified in concealing from the curious enquirer the existence of a singular tradition. In his death-bed Robert Blackboots the Polisher anticipated the present grandeur of his house, and foretold that a Robert de la Warene (the Warren of the corruption or change of our tongue) should benefit and surprise the world with the discovery that boots in general may be rendered as dark and as polished—perhaps too as durable— as the Black-boots of St. George himself. (58-9)

Southey y la loa

Deacon afina en el ataque paródico a Southey teniendo en cuenta no solo su estatus de Poeta Laureado, sino sus conocidos errores en versos o su facilidad para construir himnos. En este caso, tal género se toma como base para crear la alabanza exagerada a

Warren. La fama de Southey, atacado no solo por los anti-jacobinos sino por escritores más liberales como Byron, Hone o Hunt, caía ante la recriminación de su ambigüedad política y queda parodiado en relación directa con el elogio a Warren⁵². Deacon consigue con la parodia “*Carmen Triumphale* By R.S.”, avivar los ataques contemporáneos que recibía Southey en un supuesto himno compuesto por él para alabanza de Warren. Se basa en la primera obra que el poeta escribió como poeta laureado (“*Carmen Triumphale, For the Commencement of the Year 1814*”) donde se regocijaba de la resistencia de Europa y las victorias militares ante Napoleón. Ello proporciona excusa a Deacon para transformar las claves describiendo el éxito del betún de Warren.

La voz poética, asociada a Southey, es poco modesta, egotística y petulante. Mientras espera que su criado le devuelva las botas que está limpiando para dar un paseo, decide crear un himno para ensalzar a Warren, tan importante como él mismo:

I sate me down in a chair, and thus apostrophised Warren.
 “Pontiff of modern art! Whose name is as noted as mine is”,
 Noted for talent, and skill, and the cardinal virtues of manhood,
 Receive this tribute of praise from one whose applause is an honour. (65)

Curiosamente el poeta egocéntrico insiste en el hecho de que gracias a su fama, el elogio a Warren tendrá éxito y hace un largo recorrido por diferentes partes de Inglaterra mostrando cómo se extiende su influencia por el territorio nacional, avanzando después por Europa:

In Brighton thy name is known, and waxeth important at Cheltenham,
 Travels *per coach* to Bath, that exceedingly beautiful city,
 Thence crossing the Chanel to Wales, it stirs up attention at Swansea . . .
 Till valley, and rock, and glen, ring aloud with “Buy Warren’s Blacking,”
 But not unto Britain alone is thy fame, Robert Warren confined: o’er
 The civilised regions of Europe, believe me, ‘tis equally honoured . . . (67)

⁵² Entre los últimos estudios que se han hecho en España sobre Southey destacan los del área de literatura comparada, que analizan el Romanticismo inglés desde la admiración de sus autores románticos por la literatura española. Se considera a Southey como el tercero de los poetas del Lake District, junto con Wordsworth y Coleridge, y se demuestran líneas de convergencia entre el Romanticismo inglés y España en destacadas contribuciones como las de Saglia. Véanse también trabajos de Flores y González (2019) sobre los clásicos españoles en el Romanticismo inglés.

Todos los elementos conocidos del original que alababan la gloria del rey al trono a principios del año 1814 se transforman en un paródico ejercicio donde el supuesto Southey deja entrever su preocupación por explicar su propia fama y no tanto la de Warren. De ahí que en muchos momentos caiga de manera exagerada en una bombástica presentación de sí mismo, haciendo que la loa a Warren se transforme en un ensalzamiento de su propio yo:

For I am the bard of time, the puffer of peer or of a peasant,
Whether Russ, German, or French, Whig, Radical, Ultra or Tory,
Provided my *sack-butt* is paid with a *butt of sack* for each bouncer.
Hence, nobles are proud to bow to my laurelled head at Saint James's,
Deeming His Majesty's grace dispensed through me, for they well know
His Majesty loves in his heart my political creed. (68-9)

Esta parodia de múltiples dimensiones acierta por lo tanto en la explotación de las posibilidades del género panegírico. Funde la promoción de Warren y su betún en la voz parodiada de Southey y hace que se vea al poeta romántico a través de la vanidad incidiendo en su poca coherencia política. La exagerada loa al rey del original se transforma en un encomio del propio poeta romántico, curiosamente en competencia casi mercantilista con el empresario Warren.

Townshend y los premios académicos

Para sus composiciones paródicas Deacon se basó en autores que podrían ser conocidos por su labor académica, literaria o intelectual. Así hace al tomar a Chauncy Hare Townshend como referencia. Clérigo, poeta e intelectual, relacionado con el mundo erudito de Cambridge donde se graduó, Townshend recibió en 1817 el premio por su poema "Jerusalem". Este se convierte a través de las ocurrencias de Deacon en excusa para recrear el rol de Warren en la vida contemporánea londinense en una imitación burlesca en "*The Triumph of Warren. A Cambridge Prize Poem. By C.H.T.*". Copia el verso bombástico del original, haciendo que se perciba una intencionada recreación de la épica burlesca. Se retrata el consumismo de la vida urbana a través de modas y del

mercantilismo promovido por anuncios. Con ello, Deacon toca tangencialmente el género de la denominada “parody of learning” especialmente con intención de ejemplificar el ingenio incipiente de jóvenes que se gradúan de instituciones universitarias. La gloria de Warren en el supuesto poema se exagera, comparándolo por ejemplo con la belleza de la naturaleza:

As when young day first blushes in the skies,
Each virgin flowret starts with glad surprise,
Thus when the name of Warren greets the eye,
Thrills with angelic bliss each passer-by . . . (73)

También las musas se detienen ante su magnificencia:

But halt, my Muse; not thine in vengeful verse
The countless dupes of fashion to rehearse; . . .
‘Tis thine to pluck a berry from each bough,
And twine the wreath round Warren’s classic brow. (77)

Ante los aspectos de la vida diaria, el fulgor de Warren destaca con ecos del ensayo de Peacock de 1820, en una edad de latón, donde se ofrece un catálogo desordenado de personajes, profesiones y maneras de vivir que el lector del momento reconocería y que Deacon contempla con sorna (sermones, actores, negocios de corbatas, de sombreros, viajes en globo, jugadores de lotería o farsantes):

His wide-spread fame adorns this age of brass—
Thrice honoured age of churches and of quacks,
Of Scotch orations, Liston, and Almack’s:
Each summer gale or winter blast that roars,
Puffs some new folly to thy guileless shores:
See, graced by fashion, Petersham’s cravats,
Hoby’s spring boots, and Dando’s dandy hats;
On wings of gas see aëronauts arise,
The Captain Cookes of undiscovered skies,
Explore new clouds, and coast around the moon,
Till burst at once the bubble and balloon;
See lottery crews, our national corsairs,
Proffer their golden sheaves, but yield the tares;
While quackery’s genius, hovering o’er her isle,
Prompts each aspiring folly with a smile. (76)

En esta curiosa composición paródica, Deacon a través del revestimiento de un supuesto poema premiado, acentúa el valor de Warren y su negocio dentro de un contexto donde satiriza la vida cotidiana.

Bryan Procter, el estilo Cockney y sus usos amorosos

Deacon cubre de manera magistral todo lo relacionado con los estereotipos románticos en su genial y desesperada venta comercial y alabanza al betún de Warren. Haciéndose pasar por Procter, no solo utiliza su pseudónimo (Barry Cornwall) sino que crea la composición “The Girl of Saint Mary-Axe” para parodiar el conocido poema del autor “The Girl of Provence” publicado en 1823.

El lector del momento automáticamente relacionaría la composición con este autor asociado a la denominada Cockney School y además se reiría ante los paralelos establecidos entre original y copia. Deacon incluye con tono patético el tema del amor no correspondido y la narración sobre relaciones imposibles que, lógica y cómicamente incluye a Warren como sujeto que no corresponde a la dama. Este es el amor imposible que tanto explotó la corriente sentimental romántica y sus parodiadores, como vimos en *The Anti-Jacobin* y como se presenta en *Warreniana*, donde la damisela muere de amor entonando un himno a Warren. El sentimentalismo exagerado se utiliza como punto de partida, ya anunciado en la nota introductoria inicial, que describe la composición como “the melancholy catastrophe” (80). No es casual que la acción esté localizada en los alrededores de Saint Mary-Axe, un barrio asociado al personaje del poetastro Higgins y sus ideas eruditas, ya analizadas en el capítulo de *The Anti-Jacobin*.

Los pasajes más acertados son aquellos en los que Procter en su supuesta composición poética presenta el sufrimiento de la dama, que descubre con desesperación que Warren lleva casado tres años. A ello se añade una exagerada apreciación por la naturaleza. No faltan referencias a las olas del mar, al agua pura, o a verdes bosques frente a la mención de elementos urbanos y comunes como la estufa que Warren quiere comprar

(83). La exageración lírica también se despliega en la descripción de sus últimos momentos donde, ante el doctor, es capaz *in extremis* de entonar una canción que promociona el betún de Warren: “Hymned a low tune, (sung partly through her nose), /And WARREN’S BLACKING was the theme she chose.” (90). Incluso el pajarillo que llora su muerte, entona el slogan sobre Warren: “With voice of girlish fondness seem to cry, /”BUY WARREN’S BLACKING!” to each passer by.” (91).

Byron y sus héroes

Deacon imita muchos de los elementos del conocido “Childe Harold’s Pilgrimage” (1812-18) de Byron en “The Childe’s Pilgrimage” en favor de su elogio original a Warren. Esta vez los diferentes cantos creados por Byron se transforman en 22 estrofas. Al igual que el peregrinaje del original héroe Harold Childe la parodia presenta un personaje atormentado, un comerciante –también denominado Higgins– que atraviesa parte de Londres hacia el oeste para descubrir un lugar sagrado, el barrio donde se encuentra la empresa de Warren. La peregrinación desde lo más oscuro, sobrio, mercantil y triste de la zona de partida contrasta con la llegada al destino brillante y fulgurante del número 30 del Strand. Deacon captura las reflexiones románticas y misantrópicas del personaje. Sus preocupaciones por el mundo y su desesperación quieren imitar el reflejo de las meditaciones profundas del héroe romántico, pero sin embargo, es un personaje muy mundano, atacado por un poco glamuroso dolor de muelas, tal y como refleja desde el comienzo:

Whilome in Limehouse docks there dwelt a youth,
Childe Higgins hight, the child of curst ennui,
Despair, shame, sin, with aye assailing tooth,
Had worn his beauty to the bone. – Ah me!
A lone unloving libertine was he; (104)

La razón que motiva a este personaje para hacer su peregrinaje son los anuncios en los periódicos del momento sobre Warren, “the Strand bard’s self-eulogistic rhymes” (105). La sátira original sobre la vida londinense de Byron se vuelve en el poema de

Deacon un modelo transformado gracias a la parodia, pues se crea un personaje que atraviesa diferentes áreas desde los mercados de Whitechapel, los puestos de pescado o de frutas de Billingsgate (“where dirt and dullness dwelt”, 107). Estos lugares conocidos de Londres se cargan de connotaciones negativas y negras. A su paso por The Exchange, por ejemplo, el peregrino describe “this barbaric booth, this fair of vanity” (107), con ecos de lo que más tarde recreará Thackeray con su famosa novela. Al paso por la mansión oficial del alcalde, ataca la abundancia exagerada de las clases pudientes (“’Twas here like geese, they fattened and they died”, 108) y así continúan las estrofas con descripciones duras de la congregación de Saint Paul, Fleet Street y de la ciudad de Londres, mientras las cavilaciones del protagonista se vuelven más filosóficas y desesperadas, curiosamente con pinceladas de negro, frente a lo que, aparecerá como monumento entre luces, el final del peregrinaje, el lugar de trabajo de Warren (“the sacred shrine”, 111), donde se exagera la magia y el exotismo del nombre de la empresa:

And saw—bright glittering in the hemisphere—
Like stars on moony nights—a sacred band
Of words that formed the bard’s cognomen— grand
Each letter shone beneath the eye of day,
And the proud sign-boot, by spring breezes fanned,
Shot its deep brass reflections over the way,
As shoots the tropic morn o’er meads of Paraguay. (111)

Al llegar a este sitio “sagrado”, el oscuro personaje (“the lone unloving Childe”, 111) se volverá radiante y su alma parece transformarse con una luz interior que se equipara a la de los anuncios del empresario con ribetes exagerados y divertidos:

Ere thrilled his soul with such intense delight
As thrilled it now when Warren’s magic till
Thro’ each shop-window gleamed upon his sight,
Clear as Italian dawn that gilds the brow of night. (111)

Es la magia de la parodia en realidad la que en esta composición romántica tan original consigue incluir el nombre de un empresario y la fuerza de sus anuncios y escaparates para recrear en un poema las claves del éxito de su producto. Si bien se imita

y copia la censura a los aspectos de la sociedad de Byron y se siguen los pasos del original, donde el motivo de la peregrinación existía, el cambio prodigioso del protagonista de Deacon, debido al también prodigioso producto del betún que se anuncia es de una agudeza elogiosa. En la última estrofa la voz poética se despide con desdén de los personajes poderosos (“Ye dolphin dames”, “Ye dandy drones”, “Ye ball-room bards”, 112) y les espeta con la cuña publicitaria esperada en mayúsculas: “BUY WARREN’S BLACKING”, as ye hope to crown/Your senseless souls or soulless senses with renown.” (112).

Coleridge y los sueños esotéricos

El contraste entre oscuridad y luz también se mantiene en la excelente parodia a las obras de Coleridge en “The Dream, a Psychological Curiosity. By S.T.C.”, otro producto donde Deacon explota las claves tomadas del original “Kubla Khan” y “Christabel” en un recuento donde se deshila el sueño de un combate pugilístico entre Satán y Warren, de donde naturalmente el empresario saldrá victorioso. La perfección estructural de la parodia permite comprobar cómo Deacon, conociendo con detalle el original, transforma sus elementos con humor e ingenio. Consta de dos partes diferenciadas. “Advertisement to the reader” es un calco de la conocida explicación previa de Coleridge al poema de Kubla Khan (1816) parodiando su opacidad, su línea filosófica y metafísica y su motivo del sueño como inspiración.⁵³ Se recoge la supuesta voz de

⁵³ Los procesos del subconsciente, lo intuitivo, o lo espontáneo se convirtieron en pieza fundamental para parodiar el proceso de creación romántica. Coleridge fue uno de los autores más caricaturizados y parodiados en relación al sueño. Fue este uno de los temas que más crítica generó en contemporáneos de la época de Coleridge (como del irlandés William Maginn, quien en contra de la escuela romántica escribiría “Gallery of Literary Characters” (1830-38) en *Fraser’s Magazine*). También ahora la exhaustiva revisión de Wu (2005) contra el mito del sueño como experiencia inspiradora es demoledora. El crítico rompe el mito de la inspiración espontánea en la poesía romántica. En su estudio sobre Coleridge, y específicamente de su poema “Religious Musings”, escrita según el autor en la Nochebuena de 1794, explica Wu que su producción no fue espontánea como quiso hacer creer Coleridge, sino que fue fruto de un largo proceso de creación, “In other words, the claim to have written a poem of 420 lines on a single evening belies a more plausible truth: it was written over fifteen months and revised after its first publication over the course of six months. It was, Coleridge wanted readers to understand, a gift

Coleridge, orgulloso de que Warren haya contado con él para el trabajo (“at the instigation of Mr. Warren, who was desirous of enrolling me among the number of his panegyrists.”, 117). También se explica la lectura del poeta antes de quedarse dormido, una lucha pugilística entre conocidos contrincantes de la época (“when suddenly falling asleep over a provincial newspaper which detailed the battle between Crib and Molineaux, the thoughts of my waking hours assumed the aspect of the present poetical reverie.”, 117). A ello le acompaña un ejercicio pedante e incomprensible sobre las ideas de Kant y el uso de los sueños y de razonamientos sobre psicología sin sentido.

El desarrollo cronológico de la historia se ordena en 24 horas, desde que sale el sol hasta que se vuelve a poner. Ello permite que el progreso de la narración siga al del original con estrofas que detallan la confrontación entre pugilistas (“The Fight”) y el desarrollo de la lucha (“The Rounds”). El reto de Warren a Satán y su victoria a través de personajes que combaten en su nombre es muy original, al igual que la caracterización de los personajes. Warren se define como “lord of the Strand” o “the Pride of the Strand” (127). La “old mother Nightmare life-in-death” es la criatura-duende que lo lleva ante la presencia de Satán, rodeado de oscuridad y poder, cuya autoridad parece mermada por el hecho de que necesita un afeitado (122). El final de la confrontación explica cómo todos los espíritus, Satán incluido, caen rendidos ante el poderoso producto de Warren: “The shadowless spectres leaped up with delight, And “Buy Warren’s Blacking they shouted aloud” (127).

from God.” (52). Tal y como hace ver Wu, el texto de Coleridge era resultado de un proceso concienzudo de escritura y no un acto intuitivo o inspirado por un sueño. Igualmente, Wu insiste en la desmitificación del uso de opio como vehículo instigador del proceso de creación de ‘Kubla Khan’: “Experts on opium addiction doubt it could have been written at once, and even Coleridge’s biographers are sceptical of his claims” (53). En la misma línea, bien afirma Ballesteros: “al poeta le interesó fomentar la relación entre la imaginación y la droga, convirtiendo el magnífico poema en un texto de ecos casi legendarios” (2011, 158).

Deacon hilvana en la sofisticada composición el gusto del momento por los combates de boxeo de la época y lo mezcla de manera original con aspectos y autores del Romanticismo en una alteración del original de Coleridge que evidencia su creativa imaginación.

Scott y las batallas épicas

Al igual que con Coleridge, Deacon comienza “The Battle of Brentford Green. A Poem in Two Cantos” firmada por SIR W.S. con una breve introducción explicativa típica de Scott sobre el origen y naturaleza de la obra. Esta brevísima parodia inicial juega a describir la competencia existente entre compañías de betún como una lidia entre guerreros (“a serious affray took place between those illustrious rivals, Warren, and Day and Martin”, 163). La supuesta voz de Scott confirma además sus fuentes (“I learned from the black-letter record of the fray”, 163), da información sobre la fecha, 1818, (que también largamente explica en las notas finales) y el lugar, Brentford, donde se lleva a cabo la batalla campal.

La cuidadosa explicación además ofrece las claves de una épica burlesca donde Deacon recrea la voz de Scott justificando su método histórico primitivista para recrear la rivalidad de los empresarios londinenses del Londres del XIX en el formato de la Escocia del siglo XVI:

I have taken the liberty of adding a few particulars and persons, for the purpose of elevating my subject, a principle which induced me to raise a fictitious superstructure on the historical groundwork of Marmion. (163)

Deacon, buen conocedor del padre de la novela histórica de Inglaterra con el que mantuvo correspondencia, explotaba el conocimiento que todo lector del Romanticismo tendría sobre Scott y sobre su obra *Marmion: A Tale of Flodden Field* (1808) y puede seguir la transformación en la parodia genial de la justa medieval entre Lord Marmion y su rival Sir Ralph de Wilton. El detalle y estructura del original se vuelcan en una imaginativa épica burlesca. La composición en dos Cantos sigue las pautas estereotípicas

de Scott. Se presenta ya en el primer Canto con tono épico la salida del sol en pleno centro de Londres, donde el foco de atención es el anuncio de la oficina de Warren:

Day set on Regent Street, Pall Mall,
Bathed Westminster's emblazoned hall
In one wide ruddy glow;
Lit up the brazen Hand-in-Hand
Fire-office, eastward of the Strand,
And gilt, Saint George's Row;
The Warren sign boots't so gay,
Slow darkled as the darkling day,
Less wide and less was flung; (163-4)

Este es el tono que regirá todo el poema. Sus tres partes se anuncian además con títulos en negro que imitan el estilo gótico que tenían los de Marmion. Todo recrea la atmósfera épica. En el primer canto ("The Wassail") un banquete medieval en la oficina de Warren es el escenario donde un extraño reta a Warren por el uso de anuncios que compiten con los rivales:

'That thou by advertising,
Hast dulled the Day and Martin's fame,
Decried their worth, assoiled their name,
And puffed, -I say it to thy shame-
With impudence surprising.' (167)

Deacon se permite la recreación de un héroe medieval en clave paródica haciendo hablar así a Warren, que se presenta como guerrero dispuesto a la lucha:

'I, Robert of the sable hand,
And lord of Number Thirty, Strand,
Obey their summons to the fight,
And will on Monday morn, despite
Their mercenary mob,
Like cataract on their squadrons rush,
With banner, broom, and blacking brush
I will, so help me Bob!' (168)

El segundo Canto ("The Battle") recoge la lucha encarnecida entre los dos bandos desplegando todas las fórmulas épicas conocidas en su versión paródica: la presentación del guerrero ("Well armed in stern unyielding mood,/High o'er that Green the Warren stood;", 169); las arengas del narrador ("Charge, Warren, charge, yon battle Green,

Glitters afar with silvery sheen”, 170), la descripción de la batalla (“Each nose is bleeding fast; Strike, strike, –their skulls like walnuts cracking, For Day, for Martin, and his blacking,/The battle cannot last”, 171), la musa que inspira a la prensa para contar la victoria de Warren, el catálogo de los enemigos vencidos con los aprendices de Day and Martin y sus heridas; y finalmente la fama que adquirió la batalla (“The sympathising hind shall tell/ Of those who fought and those who fell, /At Brentford’s grim foray”, 174).

Deacon no duda en rematar con un final con eco francés “L’Envoy to the Reader” donde el bardo se despide (“. . . nor feel I need/to add to Warren’s fame, my meed/ Of laudatory rhymes;”, 174) haciendo alusión de nuevo a los muchos sitios que podrá visitar con botas limpias gracias al conocido betún (“The sight and sense with awe attacking, . . . In boots baptized with WARREN’S BLACKING”, 174).

Deacon, como Scott, recrea la tradición existente con revestimiento medieval, pero, gracias a la parodia, logra de manera eficaz abusar de los elementos románticos atribuibles a Scott y llevarlos al terreno práctico de la estrategia persuasiva del anuncio contemporáneo. Este tipo no canónico de Romanticismo utiliza a los Románticos, los ensalza, pero simultáneamente los recrea para un público inteligente y moderno que sabe decodificar las claves y reconocer la función de su retórica publicitaria.

c. Parodia a la prensa romántica

La pericia de Deacon llega a tal extremo que su ingenio paródico no explora solo a románticos individuales sino a publicaciones conocidas y consagradas en el contexto romántico. El hecho de que incluso la prensa fuera testigo y portavoz de la fama de Warren da pie a Deacon para aprovechar su gran conocimiento de las fuentes periodísticas literarias y conseguir su parodia con efecto revisionista y crítico. Así como seleccionó a los más célebres y conocidos poetas románticos para el elogio paródico de Warren, incluye también cuatro contribuciones que ayudan a promover la figura del empresario y

su betún. Es capaz de presentar a Warren adoptando el tono y estilo de cuatro publicaciones diferentes tanto en prosa como en verso.

“Maga” y las escuelas poéticas románticas

Con esta contribución, “The Sable School of Poetry”, Deacon crea un poema cómico donde se parodia el estilo de *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, conocido popularmente como “Maga”. Se hace eco de la noticia de que tal escuela ha propuesto a Robert Warren como Poeta Laureado. Los méritos de Warren, tal como se describen, no parecen tener fronteras:

. . . not merely as a manufacturer of blacking, / but as the FOUNDER OF A NEW SCHOOL OF VERSE, an opinion which we boldly rest on the ground of his poetical advertisements. With the exception of ourselves, and a few of the Lake writers, he is the most accomplished versifier of his day. Byron may, perhaps, be more gloomily magnificent, but Warren has a purer invention, full even to overflowing, of those fanciful humanities which shed a sweet and holy charm over the poetry of Wordsworth and Wilson. (97)

Deacon pone de manifiesto no solo la influencia de la revista que imita. Editada por William Blackwood en 1817 contaba con importantes reseñadores (especialmente John Gibson Lockhart y John Wilson, conocido por su pseudónimo “Christopher North”). De naturaleza ultra conservadora unían el tono crítico y duro con su gran conocimiento sobre política y literatura. Sus ataques desde Edimburgo a los grupos de poetas románticos, se canalizaron a partir de la conocida “Lake School of Poetry” (Wordsworth, Coleridge, Southey) a través de la que denominaron “Cockney School” representada por Hunt, Hazlitt y Keats. Tenían su contraparte en la metrópolis con otro periódico *Quarterly* también conservador que también llegó a definir a la “Satanic shool”. Esta moda o cultura disidente que define Nicholas Roe (*John Keats and the Culture of Dissent*, 1997) es la que pone de manifiesto Deacon con el análisis de las supuestas reflexiones del “Maga” en torno a Warren, a quien describen con rasgos de excesivo egotismo y gran capacidad imaginativa. La originalidad de la parodia consiste en la revisión de los éxitos de Warren y su equiparación a los de los poetas románticos. De ahí que se describa su “intense

sensibility of the self” (97) o su “soberer feeling of humanity” (98). Warren tiene capacidad –como los románticos– de ver en detalles mundanos (como las botas), un ejercicio de trabajo y esfuerzo: “a pair of boots become in his eye creatures of loveliness and life” (98), al igual que con otros elementos igualmente mundanos (“a gutter”, “a sow”, “bristles” o “salt bacon”, 98).

El periódico alaba a Warren por sus imaginativos anuncios, comparándolo con Wordsworth: “their homely dialect would meet in exact accordance, and the pedlars and jack-asses of the one prove an interesting counterpart to the cock and the boots of the other.” (99).

En realidad, Deacon establece un juego en el que Warren queda ensalzado por su imaginación y estilo que lo iguala a los románticos. Con ello la parodia quiere llamar la atención sobre el estilo de las publicaciones periodísticas que ejercían de vehículo para ensalzar o denigrar la crítica literaria romántica del momento.

***The Times* y los debates parlamentarios**

En “Warren at Saint Stephen’s by the R. of the T.” Deacon se hace eco de un reportero del periódico *The Times* explotando las posibilidades del género periodístico de una publicación muy conocida y prestigiosa, especialmente por su cobertura en asuntos parlamentarios. Deacon recrea el ensalzamiento a Warren por su relevante contribución al progreso: “As a national blessing, Warren’s Blacking is entitled to our gratitude, and as the scientific Archimedes of England, its manufacturer enforces our veneration” (155). El elogio, sin embargo, alcanza altos índices de creatividad puesto que se presenta como parte de un debate largo y tedioso sobre la subida o bajada de los impuestos al betún de Warren.

Deacon sigue todas las pautas en su perfecta imitación del formato de la noticia en *The Times*. Un breve párrafo abre con la fecha (“1st of April, 1823), significativa por ser *April’s Fool Day*, así como con la descripción del importante momento: “The gallery

doors were opened at twelve. The rush was prodigious, and the house more crowded on any night since Mr. Burke's celebrated motion on Economical Reform" (142). El tono solemne del acto que se describe se mantiene pero contrasta con el trivial objeto del debate que comienza así: "Mr. SPEAKER, "In proposing a reduction of the expences attending Mr. Warren's blacking, as it is used for the army, and more particularly for the regiments of Horse Guards. . ." (142).

Deacon incluye en el largo debate las cuñas que mostrarían en el registro del periódico las respuestas del público (*Cries of hear, hear*, 142), (*Mr. H-e then read the following statements*, 145), (*The awful solemnity of this address drew thunders of applause from all part of the house*, 148), (*Here the confusion and cries of "order, order" became general; Mr. B-m rose to depart, and the whole business seemed likely to have a hostile termination.*", 149).

De manera similar, se traslada el estilo retórico común entre parlamentarios de las discusiones en torno a Warren y su producto:

My hon. friend has contended himself by questioning the propriety of this singular and superlative extravagance; but I shall descend to more minute particulars, by showing its positive and pernicious consequences. It is a well accredited fact, sir, that Warren's blacking possesses the lucid properties of a mirror, and when rightly applied to leather, lends it an inexpressible polish. (147)

Al igual que la épica burlesca, el estilo de la retórica parlamentaria se carga de sorna en el contraste entre el estilo retórico pomposo y el tema que constituye en esta parodia el centro de la atención. Deacon mantiene esta parodia sostenida hasta el final donde incluso se incluye el resultado de la votación a la medida discutida durante 17 páginas. Así termina el documento:

<i>The Numbers were as follows:</i>	
<i>For Mr. H-e's proposition to reduce Warren Blacking,</i>	32
<i>Against it,</i>	133
<i>Majority against it,</i>	121

The other Orders of the Day were then disposed of; and the house adjourned at 2 o'clock). (158)

***New Monthly* y las efemérides anuales**

Otro género propio de los periódicos culturales del momento consistía en la revisión de acontecimientos notables del año, algo que también aprovecha Deacon como formato para la promoción de Warren y su betún. La parodia agrupa el estilo del conocido *New Monthly Magazine and Literary Journal* (1821-36) fundado por Henry Colburn y editado por Thomas Campbell, así como el estilo de famosos articulistas con los que contaba como Hazlitt, Hunt, Lamb, Patmore y Smith. El estilo de este periódico se caracterizaba por revisar muchos aspectos de la sociedad combinando frivolidad y mucho humor. Tenía una sección dedicada a los recuentos políticos y otra denominada “Original Papers” que englobaba la presentación con tono frívolo, humorístico y banal de efemérides. Deacon aprovecha para imitar el estilo y material del día a día de todo un año, 1823, en un seguimiento de mes a mes, como lo haría el original. Así el recuento de este “Annus Mirabilis” contempla cómo entre muy variados eventos, sucesos y ocurrencias del año, destacan comentarios sobre obras o referencias de clásicos románticos (Byron, Mary Shelley, Haydon, Hunt, Scott) introduciéndolos como elementos de la vida cotidiana en un acercamiento peculiar y muy diferente al Romanticismo que editaba Thomas Campbell.

El largo título de la composición (*ANNUS MIRABILIS; A Parthian glance at 1823. Showing, among other memorable minutiae, the progressive popularity of Warren's Blacking*) marca la relación mensual de eventos paralelos al progreso de la fama de Warren. La mezcla de banalidades en las noticias registradas y la seriedad sobre la empresa del betún, que se registra siempre al final de cada mes, hacen repetitivo al igual que efectivo el efecto paródico:

A lady in Dyott Street stirred up her husband with a poker. Four pair of bachelors committed matrimony at Saint George's Hannover Square. Verdict, Lunacy.

Warren's Blacking increased in circulations, by means of 50 additional Agents. (132)

De manera consistente, cada última línea de los meses incluye una noticia sobre Warren, que progresivamente va aumentando en longitud y relevancia:

February.— . . . Warren's Blacking much circulated in Scotland. (133)

March.— . . . Buy Warren's Blacking" discovered written up on the ruins of the Coliseum, a picturesque proof of its popularity. (134)

April.— . . . Buy Warren's Blacking" chalked upon every wall of the metropolis. (135)

May. — . . . Almack's and Warren's Blacking in their zenith of fashionable notoriety. (136)

June.— . . . A ship-load of Warren's Blacking sailed for Kingston, Jamaica, by order of the governor. (136)

July.— . . . Orders received at the India House for a supply of Warren's blacking: intelligence reached No. 30. Strand, by a special messenger from the court directors. (137)

August. — . . . Returns for Warren's blacking during the last month, twelve hundred pounds, exclusive of foreign agencies. (138)

September.— . . . Warren's blacking and consols still looking up. (138)

October.— . . . Heralding discovery:— a special messenger arrived from Paris with intelligence that Warren was proved to be the grandson of Rousseau, by Madame de Warrene. This goes a great way to account for the sentimental beauty of his rhythmical advertisements, which, as well as his blacking, are, at present, in great vogue among the Parisian diletanti. (139)

November.— . . . Official dispatches received at Warren's warehouse for a supply of blacking for the use of the United States. (140)

December. — . . . Warren closed his accounts for the year with a prodigious balance in his favour. Grand fête given on the occasion at No. 30 Strand, where the guests continued till a late hour, toasting (as the rest of the world is here invited to do,) "SUCCESS TO WARREN'S BLACKING." (140)

Ello muestra no solo la riqueza de esta imaginativa composición romántica, sino su relevancia contextual que prueba cómo en 1823 la campaña publicitaria de Warren alcanzaba al gran público, tanto en su vertiente seria como paródica. La naturaleza de la parodia imbuida en este género de efemérides se adapta a la naturaleza episódica y sostenida de este tipo de almanaque que ofrecía cápsulas publicitarias mensuales. Se mezclan eventos del momento (la introducción del vals en Inglaterra, las mascaradas en la Opera House, la guerra contra los franceses y Sir Robert Wilson herido en la Coruña, etc.) con los éxitos publicitarios de las grandes figuras románticas recogiendo, por ejemplo, la publicación de tres cantos de *Don Juan* en julio 1823 (137). La original mezcla

del estilo de efemérides periodística con la promoción de un producto de mercado junto con las importantes apariciones de los rastros literarios románticos prueban la diversa aparición de rastros del movimiento romántico que hacen necesaria la reivindicación de la lectura y análisis de estos textos tan peculiares como parte del canon.

***John Bull* y la prensa ultra conservadora**

Deacon revive el estilo vitriólico del periódico ultra conservador *John Bull*, publicación editada por Theodore Hook (1788-1841) y conocida por el ensañamiento contra personajes y situaciones liberales con el que se desprestigiaba de manera abusiva a personajes públicos en clave personal. Su historia está muy unida al apoyo que muchas figuras leales prestaron al rey Jorge IV ante el asunto de la reina Carolina, en especial sus partidarios a los que Strachan califica como “Whig queenites” (175) como Brougham, Hume, Parr y Waithman. En el capítulo “A Letter to the Editor of *Warreniana*”, Deacon reconstruye la voz de un lector de *John Bull* que defiende a ultranza a Warren, y lo presenta como un Tory conservador. Parodia el espíritu patriótico de *John Bull* acentuando sus críticas satíricas, su tono apologético y asertivo y el ataque frontal a los enemigos donde no faltaban detalles íntimos. Redondea el efecto el hecho de que este supuesto lector incluye con su carta una canción (“Warren, the pride of the Strand”) que se asemeja a un himno consistente en una estrofa con una nota a pie de página exageradamente larga.

Deacon muestra que incluso para la creación de una canción es capaz de entrar en análisis de discursos conocidos en la época. El lector se asombra del ingenio con el que incluye la descripción elogiosa de Warren haciendo acopio de los elementos de la cuasi-ciencia de la Frenología. Considerada por muchos como rama del saber y tema candente en los periódicos ingleses sobre todo en los primeros veinte años del siglo XIX, se introdujo en Inglaterra habiendo sido potenciada por su creador alemán Franz Joseph Gall (1758-1828). Según el análisis de la forma de la cabeza se podía demostrar

“científicamente” el carácter de la persona. La definición del tipo de cráneo podía definir cualidades como “adhesiveness”, “destructiveness” o “combativeness” (Strachan 1999, 176).⁵⁴

La carta formalmente imita a la perfección el género de la misiva a un editor. Enmarcada en lugar y espacio (“Johnson’s Court, April 1, 1823”) y cerrando con la fórmula conocida de una carta (“We are, Mr. Editor, Your sincere well-wishers, J_B_”, 181) anuncia su propósito claramente desde el principio (“we beg leave to inclose the following choice eulogium”, 179). Sin embargo, el lector comprueba cómo la voz colectiva que representa el lector que escribe está únicamente interesado en hablar más de ellos mismos y de sus ideas conservadoras que de Warren (“Sir, we are decided enemies of Whigism, and still more to humbug. Plain sailing is our motto; candour and openness the talisman of our success.”, 175). Su investigación sobre la vida de Warren les complace al cumplir las bases de un conservador tipo, que Deacon resume en tres coordenadas:

We made enquiries, as our duty to church and state demanded, into the private and public character of the object of our praise. The result has been prodigiously gratifying. We hear that he is a staunch admirer of our all-accomplished ministry, holds the bench of bishops in orthodox veneration, and thinks the Morning Chronicle an absurdity. (179)

El elogio a Warren no lo es tal como empresario, sino por seguir las pautas conservadoras que ellos preconizan y que lo convierten casi en un soldado del conservadurismo, digno de ser tema de un himno: “He takes in our newspaper, this proves his taste; he despises ‘the bloody old Times,’ this evinces his loyalty; he adores ministers, –ergo, he must be a patriot. Such being the case, we address to him the following song.” (181).

⁵⁴ La obsesión por este tema en la época fue enorme, tanto a nivel literario como real. Wu recoge la anécdota relacionada con el entierro de Hazlitt en 1830: “At that time, there was feverish interest in phrenology and craniology, for which corpses were regularly disinterred and the heads removed. To protect Hazlitt from that indignity, Horne paid the sexton to dig five feet deeper than usual, watching over him to ensure it was done.” (2008, 434-5). En *The Anti-Jacobin, Warreniana y Rejected Articles* abundan las referencias a la frenología, así como en obras de Peacock, como *Headlong Hall*.

El cántico marca la tonalidad que debe seguir, conocida en la época (“AIR.-‘*The tight little island*’, 181). Son ocho estrofas y crean un cántico simplón, de rima fácil donde incluyen supuestas citas de Warren y destacan sus habilidades en tono exagerado. Llama la atención de los calificativos sobre el personaje y su producto (“the sun of the Strand”, 182, “Warren’s Elixir of Blacking”, 183). La admiración por Warren se define también en el valor de su cráneo, valioso para los editores de Holborn (Bumpus) con cuyo nombre se establece un juego de palabras que define a Warren como fenómeno craneológico:

T’other day Doctor Gall, in the Free-mason’s hall,
Took a cast of our artizan’s cranium,
And found that each bump stuck out like a stump
Of an overgrown summer geranium,
So he drew up a treatise for *Bumpus*,
The great bibliopolist *Bumpus*,
And a sovereign we’ll stake, that his treatise will make
A craniological rumpus. (182)

Sin embargo, el valor de esta composición que se ríe abiertamente del estilo extremadamente conservador de *John Bull*, reside en el acierto de la comparación que ofrece de Warren con los románticos. En dos estrofas, Warren parece sobrepasar el ingenio de los poetas conocidos (Southey, Coleridge, Byron) así como los escritores de ficción cuyas musas ante el arte de Warren enmudecen: “But by Warren’s side placed, their muses defaced, /looked mere Cinderellas in drab, Sir” (184).

Deacon consigue aunar en una misma parodia el estilo burlado de la exagerada partisanía de *John Bull*, la alabanza a Warren y su superioridad ante poetas románticos. La promoción al empresario es por lo tanto solo una excusa para exponer el carácter exagerado del periódico ultra conservador.

3.2.f. Conclusión

Como se ha demostrado, Deacon ofrece una colección de parodias literarias que varían entre aquellas que se centran en poetas específicos y sus obras (“poet parody”) y las que parodian estilos específicos de la prensa romántica (“journal parodies”). El libro

repite la estructura de colección que se vio en *The Anti-Jacobin* y a su vez sirve de modelo para la que se analizará en el capítulo siguiente, *Rejected Articles*.

Sin embargo *Warreniana* guarda su propia originalidad. Cada número tiene su propia retórica y solo parece unirlos un propósito comercial, en este caso “poéticamente promocional” enfatizando la importancia de Warren y de su betún. Para este estudio su coherencia se revela por un rasgo más importante, su identidad y naturaleza de una obra romántica más. Si bien *Warreniana* sigue los parámetros de colecciones previas como *A Pipe of Tobacco* o *Rejected Addresses*, en esta el anuncio del betún y de su creador se eleva a un nivel tan exagerado que carga la parodia general con humor apoyándose en importantes autores y prensa del momento.

Aunque *Warreniana* es una obra de parodias textuales, su aparente trivialidad esconde un sofisticado ejercicio de crítica literaria, constituyendo un comentario contemporáneo al Romanticismo digno de ser tenido en cuenta. Son textos atribuidos a los autores románticos selectos. Bajo el género del “mock-advertisement” descubrimos un ingenioso y sofisticado ejercicio crítico de la literatura y el estilo románticos. Deacon actúa pues, como otro crítico romántico, aunque más original y poco convencional. Al igual que Hazlitt había hecho en *The Spirit of the Age*, revisando con espíritu crítico aspectos de la cultura de consumo –libros, firmas comerciales de betún (como Warren, Turrer’s o Day and Martin), librerías, encuadernadores, sastres o vestidos a la moda–, Deacon se centra solo en uno de ellos, el betún, pero de manera exhaustiva y exagerada lo que eleva su grado de humor. Su uso de la parodia no adquiere el tono moralista característico del XVIII, sino muestra el paso a un tratamiento más novedoso y moderno. Su único punto de unión con el XVIII es el hecho de que ejerce aún una parodia benévola, pero escribe en la línea de muchos de los ataques críticos y satíricos que recibían en la época los autores románticos y sus obras, constituyendo con *The Anti-Jacobin* una obra del canon romántico y un ejemplo para los *Rejected Articles*, como se verá a continuación.

3.3 *Rejected Articles* (1826): Parodia de ensayos y reseñas literarias

3.3.a. Introducción: Patmore, revistas literarias y *spoof reviews*

Pocos críticos han estudiado a Peter George Patmore (1786-1855), autor de esta colección de parodias de 1826. Una de las excepciones se encuentra en *The Oxford Dictionary of National Biography* (2004) donde solo se incluye su nombre como articulista del *New Monthly Magazine* mencionando sus diversos pseudónimos y su obra autobiográfica de tres volúmenes (*My Friends and Acquaintance: being Memorials, Mind-portraits, and Personal Recollections of Deceased Celebrities of the Nineteenth Century; with Selections from their Unpublished Letters*, 1854). Curiosamente su obra *Rejected Articles* no tuvo eco durante mucho tiempo siendo un volumen clave para el estudio de un tipo de Romanticismo que corrió paralelo al canon tradicional y que muestra muchos rasgos esenciales de la parodia literaria del momento.

En realidad, el nombre de Patmore sí suele ser reconocido por ser el padre del célebre poeta victoriano Coventry Patmore o por su amistad con importantes ensayistas como Hamilton Reynolds, Charles Lamb y William Hazlitt. Son aspectos que se mencionan antes que su sagaz habilidad como parodiador. Otra de las razones de su falta de notoriedad fue el hecho de que en 1821 actuó de padrino en un duelo tras el que John Scott (editor de *London Magazine*) murió.⁵⁵ Directamente relacionado con el escándalo, Patmore huyó a Francia y aunque salió indemne del juicio, su reputación quedó para siempre mermada.⁵⁶

⁵⁵ Curiosamente Lessenich apunta la normalidad y número de duelos en el periodo Romántico: “Coleridge, Leigh Hunt, Keats, and Hazlitt, as well as Lockhart, John Wilson, James Hogg and John Scott all at one time or another received, issued, or threatened to issue a challenge to duel.” (2012, 95).

⁵⁶ Fuentes como *The Oxford Dictionary of National Biography* reconocen el incidente, la acusación y posterior absolución a Patmore y apuntan que, sin embargo, Thackery lo siguió denominando veinticinco años más tarde “that murderer” (2004, 44). Su amistad con Hazlitt tampoco ayudó a su reputación. Fue la persona a la que Hazlitt confesó su relación adúltera con Sara Walker y a la que hizo referencia en *Liber amoris* (1823) como “C.P.”. Sorprendentemente y entre tantos datos personales, este diccionario biográfico no menciona *Rejected Articles*.

Su ingeniosa obra paródica se ha visto reconocida muy lentamente, siendo Gregory Dart (2006) una de las pocas voces que confirmaron su valía equiparando *Rejected Articles* con *Warreniana* y describiendo ambas obras como “two of the most brilliant collections of the age” (26).

La obra de Patmore se entiende dentro del contexto de la denominada “literary magazine culture” del siglo XIX definida así por Stewart:

. . . magazine culture is divided between two bitterly opposed factions: the liberal, reformist, poetically inventive writers of the Hunt school, and their political and cultural opponents at Tory journals like *Blackwood's*. The bitterness of the opposition finds its perfect expression in one of the most commonly discussed incidents in magazine culture, the Scott-Christie duel of 1821. (202)

El escritor fue consciente del valor y la importancia de la prensa literaria de su época y, sin duda, de su impacto en las reputaciones de escritores y figuras literarias románticas del momento. Tal y como revela en *Letters on England* (Strachan 1990, xiii), conocía bien todos los entresijos del mundo editorial periodístico. Era consciente de las distintas y enriquecedoras posibilidades de las revistas y reseñas literarias del momento y conoció de primera mano la profesión –entre otros muchos– con Colburn, editor conocido por sus técnicas promocionales.

Su obra revela no solo la vida londinense en clave periodística. Patmore era londinense de nacimiento y muestra claramente su apego y conocimiento del contexto que controla. Pero además, puso de manifiesto que su obra era claro producto de su carrera y experiencia periodística. *Rejected Articles* no se entiende sin explicar la relación del tratamiento de los temas y autores románticos en los más importantes periódicos del momento, ni sin explicar la experiencia de Patmore como escritor de reseñas (sobre todo de teatro en *Blackwood's Edinburgh Magazine*).

Trabajó no solo en los periódicos literarios más importantes de finales de 1810 y principios de 1820 –*Blackwood's*, *London*, *New Monthly*, *Retrospective Review* y

Westminster Review— sino con importantes instituciones intelectuales, como la *Surrey Institution* donde fue secretario y conoció a Hazlitt en 1817 a raíz de las conferencias que este último organizaba en torno a los poetas ingleses a través de las cuales conoció sus temas y personalidades, especialmente a los Lake poets, Wordsworth, Coleridge y Southey. Sobre estas conferencias, escribió una de sus primeras reseñas para *Blackwood's* en 1818, aún cuando este periódico era declarado enemigo de Hazlitt.

Su primer espaldarazo a Hazlitt se complementó más tarde con su trabajo a las órdenes del editor John Scott en *London Magazine*, una revista que apoyaba a los poetas Cockney. Como reseñador de éxito de obras de teatro (un cargo que antes había ejercido Hazlitt) recibió el apelativo peyorativo de “Tims”, y por su amistad con Hazlitt insultos como “Cockney”, sobre todo provenientes del conservador *Blackwood's* que consideraba a Hazlitt como amenaza para el orden establecido. Así, en el verano de 1820, en palabras de Strachan, Patmore “was firmly established as *Blackwood's* “Tims”, the empty-headed Cockney youth, friend of “pimpled Hazlitt” and “Signor Le Hunto” (1999, x).

Patmore fue pues víctima como muchos de las luchas entre diarios frente al público. Muchas de sus obras se publicaron de foma anónima o bajo pseudónimos.⁵⁷ Por lo tanto, no resulta extraño que la cita inicial que eligió para las dos primeras ediciones de *Rejected Articles* fuera la misma, en torno al concepto de la verdad y su exposición:

“But be these verities, master Steward?—
—Nay, good Alice, now thou questionest less wisely than is thy wont.
They are that they are; and as that I tell them to thee. If they like thee,
well; if not, it would not make them, though they were ten times verities.”
Old Play

Su etapa en el *New Monthly* a partir de 1820 reactivó su gusto por las contribuciones literarias y escribió siguiendo a Southey y por su gusto por los libros de viajes ampliando a temas como las críticas sobre arte (*British Galleries of Art*, 1824). En

⁵⁷ Entre otros “Victoire de Soligny”, pseudónimo con el que publicó *Letters on England* (1823) y “M. De Saint Foix”, utilizado en el *New Monthly Magazine*.

1826 escribió *Mirror of the Months*, un calendario de vida rural y urbana de Londres, el mismo año en el que publicó *Rejected Articles* y conoció a Lamb.

La importancia de su obra *Rejected Articles* además lo define como uno de los grandes representantes de la “spoof review”, el ejercicio paródico que imitaba reseñas y críticas de libros y que magistralmente realiza gracias a su experiencia como autor, periodista y editor. Es necesario tener en cuenta sus años de autor en *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *London Magazine*, *New Monthly*, *The Retrospective Review* y *Westminster Review* y sobre todo, entre 1841 y 1853, su experiencia como editor del *New Monthly*. Así, su conocimiento de primera mano de la prensa periodística literaria y del contexto de la época permite no solo entender el desarrollo de la crítica literaria romántica del momento en clave paródica sino descubrir una imagen del Romanticismo poco convencional en torno a los procesos de publicación de la época.

3.3.b. Precursores de *Rejected Articles*

Kitchin señaló en 1931 a Deacon como modelo inmediato de *Rejected Articles* pero en realidad esta obra parte de una habilidosa imitación continuadora de la colección de parodias en verso de los hermanos Horace y James Smith, *Rejected Addresses: or the New Theatrum Poetarum* (1812). Patmore ofrece un homenaje a estos autores cuya obra conocía bien. Crea una colección similar pero en prosa donde se centra en el mundo de las revistas y reseñas literarias del momento. Él mismo admitió esta conexión en *My Friends and Acquaintance* haciendo gala del origen en *Rejected Addresses* y definiéndola como un juego de ingenio insistiendo en su objetivo benévolo:

. . . a *jeu-d'esprit* of mine, which aimed at being, to the prose literature of the day, something like what the “Rejected Addresses” was to the poetry, – with its marked difference, however, that my imitations were in a great measure *bône fide* ones . . . (vol I, 3)

Fue precisamente ese concepto de “jeu-d'esprit” el que se utilizó en tierras estadounidenses en *The North American Review* (1840) cuando se reeditó la obra de los

Smith alabando el potencial y sentido cómico que sin duda Patmore persigue en su propia creación. En esta reseña americana de *Rejected Addresses* se justificaba su reimpresión aludiendo a su “good-humoured wit of the imitations” y se alabó su fama y valor (534). La reseña indicaba cómo se había agotado la primera edición y cómo era deseable hacer una segunda para el deleite de las generaciones venideras:

The book was wholly out of print here, and the republication will be welcomed, as well by those who laughed over the pages of the work on its first appearance as by the younger generation of readers, who have only heard its fame. (535)

Patmore en 1826 fue visionario y valorando la obra de los hermanos Smith creó su propio concepto y estilo de parodia a partir de ellos basándose en repetir un patrón imitativo que detallaba el estilo de un autor literario o de un reseñador conocido. Su interés radicaba más en reproducir temas y peculiaridades estilísticas reconocibles que en ridiculizar a las figuras elegidas, entre las que había incluido, como se verá más adelante, a los propios Smith. El resultado fue óptimo, tanto que el propio Horace Smith reconoció el valor de la obra en 1840, en el segundo volumen de la biografía de su hermano (*Memoirs, Letters, and Comic Miscellanies in Prose and Verse, of the Late James Smith, Esq., one of the Authors of the “Rejected Addresses”*) denominándola “one of the luckiest hits in literature” (25).

El punto de unión con la obra de los hermanos Smith reside en el motivo por el que esta surgió. Stones ha estudiado el origen de *Rejected Addresses* relatando su relación con el incendio del teatro de *Drury Lane* de 1809 que hizo necesaria su reconstrucción. Para su reapertura se necesitaba un discurso conmemorativo y el comité organizador recibió una gran avalancha de propuestas que rechazó eligiendo a Byron por ser considerado el conferenciante más idóneo. Ante el malestar de los autores rechazados, los hermanos Smith escribieron *Rejected Addresses*, una obra donde decían recoger algunos de los discursos presentados (1994, 135). Esta original creación literaria basada en un hecho real, unía versos supuestamente escritos por importantes

personalidades conocidas como William Fitzgeral, Wordsworth, Byron, Cobbett, Moore, Southey, Scott, W. R. Spencer, Monk Lewis, Coleridge, George Crabbe, George Colman el joven y Theodore Hook, con una contribución del propio Horace Smith. Este hecho quedó también registrado en la *Cliclopaedia of English Literature; A History, Critical and Biographical, of British Authors, from the Earliest to the Present Time* (1844) donde se hacía alusión al origen fortuito de la obra y a la enorme dimensión de su éxito:

Mr Ward, secretary to the theatre suggested to the witty brothers the composition of a series of humorous addresses, professedly composed by the principal authors of the day. The work was ready by the opening of the theatre, and its success was almost unexampled. (430)

Basándose en tal modelo, Patmore de manera anónima en mayo de 1826 (año en el que también vio la luz su obra *Mirror of the Months*) publicó *Rejected Articles* con la ayuda de John Colburn. Hubo otra segunda edición en agosto del mismo año que ya apareció con el nombre del autor y una tercera edición en 1834 donde se cambió el título incidiendo en la clave imitativa de la obra (*Imitations of Celebrated Authors; or, Imaginary Rejected Articles*). La cuarta edición en 1844 fue la última. Curiosamente no se volvió a recuperar el texto hasta la edición de Strachan en 1999⁵⁸. Utilizada para este estudio incorpora en su anexo dos importantes contribuciones que se incluyeron en la edición de agosto de 1826 y que parodian el estilo de Byron (“Demonicals”) y de Horace Smith (“Dining Out”) y que sustituyeron a otra composición denominada “The Review of Tremaine”.

Patmore, como los Smith, consigue con su obra visualizar el importante proceso en el mercado editorial del momento de aceptaciones y rechazos de contribuciones especialmente en periódicos relacionados con la literatura. Al hacer acopio de contribuciones en prosa escritas supuestamente por autores famosos ponía en evidencia

⁵⁸ Otra edición posterior online es la que ofrece *Nineteenth Century Collections Online: European Literature, 1790-1840: The Corvey Collection* del grupo GALE (julio 2017).

la falta de rigor, objetividad o simpatías personales en la selección de los editores, pero sobre todo revisaban las pautas de la escritura romántica del momento, con lo que ofrece un retrato indirecto y original de los estereotipos de importantes escritores románticos, apuntando indirectamente a las penurias y dificultades de los autores a merced del mercado editorial.

3.3.c. Naturaleza y estructura de *Rejected Articles*

Rejected Articles y sus claves de parodia ponen de manifiesto la actuación de las editoriales en la recepción de contribuciones y sobre todo la realidad del concepto “reputación” del momento, muy estudiado por Ashley Cross (2001) y que analiza la presión ejercida por el sistema:

Its substance was determined from outside by critics and reviewers, by readers and market demands and by the literary tradition. It often had little grounding in a writer's sense of his/her own value, though it was nonetheless essential for continued publication. (571)

La obra de Patmore así ejerce de espejo donde se expone la relevancia de la imagen pública del escritor, fundamental para entender el movimiento romántico. La reflexión de Cross va en tales derroteros: “Such continual self-defence suggests that any reputation was always also misrepresentation, any sense of original genius was embattled, even illusory” (2001, 572). De ahí que el concepto tradicional de “genio” atribuido a los escritores románticos estaba en permanente estado de “desposesión” dependiendo en muchas ocasiones de las reseñas y representaciones que se hacían de ellos y de sus obras, así como de las dificultades económicas en el mercado de ventas.

Patmore aprovecha este contexto para responder con la colección de sus artículos, presentándolos como creaciones rechazadas de importantes ensayistas y autores como Charles Lamb, William Cobbett, Horace y James Smith, John Wilson, William Hazlitt, Francis Jeffrey, Leigh Hunt o Byron. La obra en realidad es un manifiesto personal contra el estilo y política de periódicos que constituían la red de cultura literaria de la primera

parte del siglo XIX en Gran Bretaña (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, *Edinburgh Review*, *London Magazine*, *New Monthly Magazine* y *Register*). Un brevísimo prefacio de la primera edición de 1826 que recoge Strachan (1999), justificaba la naturaleza reivindicativa de la colección:

. . . the Editor of the present Volume states, that it is the joint production of several gentlemen who have long been distinguished for the piquancy of their Periodical writings, and that every Article it contains has been 'Rejected' from at least one celebrated Journal of the day . . . (1)

Todas las partes de *Rejected Articles* (a excepción de la parodia a Byron con “Demoniacals”) son contribuciones en prosa en un total de 12 supuestamente rechazadas. Incluyendo el del propio Patmore, los nombres de los ensayistas imitados, al igual que ocurría en *Rejected Addresses* o en *Warreniana*, se recogen en siglas reconocibles en el índice de los contenidos de la obra, dando cuenta de la variedad de los estilos elegidos. Además, con temáticas muy diferentes, las composiciones quedaban unidas de manera coherente como muestras de crítica literaria que tanto para los lectores del XIX como para lectores de nuestra época contemporánea interesan por revisar asuntos y estilos literarios con las claves de la intelectualidad del momento. Si en *Warreniana* las contribuciones paródicas se unían para la promoción del empresario Warren y de su betún, Patmore pone de manifiesto el auge y la relevancia que tenían los comentarios críticos en torno a autores románticos o escritos por ellos mismos, probando la riqueza ensayística del movimiento y el carácter divulgativo y poderoso de las editoriales y la prensa para ensalzar o denigrar a las mentes creativas. Por ello, teniendo en cuenta cómo en su día se rechazaron los discursos para la inauguración del teatro Drury Lane, Patmore brindaba un peculiar homenaje a otros posibles “destituidos” y encontraba en ello la razón para hacer una reivindicación con humor de los autores como víctimas ante el sistema editorial. El Prefacio cuestiona con ironía la acción de editores y sus pocos escrúpulos mencionando las “remorseless pens of the Periodical Editors” (1) y consigue

con su ejercicio paródico sostenido examinar la parte esencial y no siempre justa del proceso editorial y periodístico. Su parodia resulta esencial en la tradición como eslabón entre los hermanos Smith y la línea que también Peacock marcaría en su influente ensayo *The Four Ages*.

3.3.d. Estrategias paródicas en *Rejected Articles*

a. Charles Lamb y su “familiar essay”

En el artículo que abre la colección, “An Unsentimental Journey. By Elia”, Patmore muestra su conocimiento y perfecta asimilación de la obra de Lamb, uno de los críticos estrella de *London Magazine* cuyo pseudónimo “Elia” lo hizo famoso y conocido. Lamb no solo fue relevante por sus reseñas en *Quarterly* sino por ser responsable con su hermana Mary de facilitar la lectura de Shakespeare al público juvenil a través de *Tales of Shakespeare* (1807).

La copia burlesca pero detallada que Patmore hace de Lamb y de su estilo permite no solo revisar las claves del éxito del ensayo romántico en su versión divulgativa y familiar, sino la presentación de estereotipos puramente románticos que hicieron famoso al autor y a su obra. El estilo ligero y trivial del ensayo que se imita viene dado en primer lugar por sus múltiples referencias y puntos de unión con la tradición dieciochesca. Se hacen evidentes en la elección del título los ecos de la obra de Laurence Sterne, las referencias a ilustraciones de Hogarth o las pinceladas de Pope. La versatilidad y preparación del crítico imitado se vierten además en múltiples citas y alusiones a obras de Shakespeare que dan seriedad al ensayo familiar cuyo objetivo era primordialmente el entretenimiento con ribetes intelectuales. En realidad, Patmore con ello pone de manifiesto el éxito del ensayo en la época romántica. Hull comenta en esta línea el hecho de que Wordsworth denominaba “short essays” a sus poemas en el prefacio de 1800 de *Lyrical Ballads*: “Wordsworth’s recourse to the term “essay” to describe his radically

experimental poetry testifies to the prevalence of the essay and essayistic writing in the Romantic period.” (2018, xiii).

En el capítulo de Patmore sobre Lamb no faltan tampoco guiños al lector romántico que advierte cómo el supuesto Lamb/Elia evoca a uno de sus admirados poetas y amigos románticos como Wordsworth en sus reflexiones sobre el paisaje. Describe el viaje a Calais en Francia sin dejar de indicar lo bien que se respira en Inglaterra. El supuesto crítico incluye líneas de “Tintern Abbey” de Wordsworth para conseguir evocar el aire puro británico y la gran sensación de bienestar frente al aire francés: “In England the open air when it is open, never fails to still that restless stir ‘which hangs upon the beating of the heart’. It hushes it, as a nursing mother hushes her infant, . . .” (18).

Para hacer creíble el estilo de Lamb, Patmore utiliza claves que muestran el conocimiento de la vida real y literaria del autor e incluyen detalles con los que completa su parodia. Por una parte, el lector del momento estaría al tanto de que Patmore conocía bien Francia tras su estancia allí por el duelo de 1821, y por otra parte entendería la alusión “accustomed haunt” (10) sobre Leadenhall Street, ya que era allí donde estaba localizada la East India House donde Lamb trabajó durante 30 años para la East India Company y coincidió con Peacock.

Reforzada con referencias y recuerdos personales sobre Lamb, la parodia incide en el tono personal por el que Lamb era conocido. Patmore explota esta técnica a lo largo de todo el largo ensayo donde no pierde de vista al lector, al que con vocativos, reclama su atención y al que halaga continuamente de manera forzada en extravagantes explicaciones:

Thou art altogether in the right, and Elia himself hereby thanks thee for thy well-placed confidence in his consistency. And yet Elia himself is at the same time constrained to assure thee, that thou art altogether as wrong as thou art right; for nothing is more easy (and hard) than to be entirely both, in regard to one and the same matter. (8)

El ensayo tiene una introducción y tres partes diferenciadas como episodios, “The Voyage”, “Dessin’s Hotel”, y “The Market-Place”. En ellas, la parodia alude al rechazo al progreso en cómicas descripciones, por ejemplo, el barco en el que viaja es un “great monster that was to bear me in its back” (10) o describe las máquinas de vapor como “infernal machines” (11), retratándose a él mismo como “the poor victim of Steam” (11).⁵⁹

La parodia además incide en referencias irónicas al gusto romántico por los sueños y visiones. Elia reconoce: “I am but a poor hand at dreaming. My dreams put me out of conceit of myself. *Anybody* might dream them.” (13). Sus sueños incoherentes relatan cómo se lo traga una ballena o sale volando por los aires. El mismo narrador imagina que los filósofos de Londres lo consideran un cometa, al que llamarán Elia (15). Todo ello permite a Patmore además hacer una burla directa a los autores románticos que tanto recurrían al sueño como consabido método compositivo en sus obras. No es de extrañar la referencia a Coleridge y De Quincey: “Nobody should ever tell their dreams, but C—even de Q— should leave it off, now that he has left off that which made his dreams so marketable a commodity” (15).

La parodia se regodea en el espíritu egotístico que tanto se criticaba en los románticos. Por ello, la personalidad de Lamb/Elia que recrea Patmore abunda en autocrítica del narrador (“Let me however, set down a few notes, as memorials of the danger I have run, of losing my identity, and becoming “sophisticated”, 19). Se vuelve

⁵⁹ La crítica a la omnipresencia del progreso marcado por la introducción del vapor en la sociedad del momento es tópico repetido en obra de muchos autores románticos. Peacock incluye alusiones en *Crotchet Castle* y llegó a escribir un “Memorandum as to the part taken by the late Thomas Love Peacock Esq. in promoting Steam Navigation”. Su propia familia, como recoge Joukovsky (2001), decía que Peacock fue “the first man to say that iron would float” (lxxvii). Su pasión por el tema también puede verse en algunas de sus cartas como, por ejemplo, la que incluye Joukovsky del 28 de abril de 1843 a Harriet Blagrove Deane Love: “I continue to study iron boats, and have now a notion of one that would go round Cape of Good Hope drawing less water than Nemesis with more power and heavier metal. I hope some day I may show her to you at Yarmouth.” (277).

consciente del uso tan exagerado y minucioso de todo lo que contempla, como en el episodio del mercado, donde detalla con exhaustividad la ropa de las mujeres vendedoras de mantequilla. Su obsesión por captar hasta el último detalle le hace admitir su manía y él mismo parece sorprenderse de su estilo: “I never was so descriptive before” (23).

La parodia además se esfuerza en reflejar en ocasiones el tono elegíaco o meditativo tan asumido en los románticos, sobre todo en la despedida:

. . . thou shalt carry away a throng of impressions that will stand thee in better stead, in thy passage through this valley of (*not* “the shadow of death”, but) the sunshine of life, than will, though he should write till doomsday, all the crude thoughts and dreamy fancies, and wild imaginations, and supersubtle distinctions— all the false truths, and the true falsehoods of thy sincere well-wisher, ELIA. (24)

En general, Patmore recrea el espíritu amigable del humor característico del “familiar essay”, pero no olvida acentuar el estilo personal de Lamb, su tono gentil o su gusto por las extravagancias y disquisiciones entre paréntesis. Tales rarezas, la extenuación de pequeños detalles en incidentes o personajes que describe, su gusto por el pasado en ecos casi arcaicos del lenguaje, o su rechazo paradójico a lo que representa el progreso lo convierten en el centro de la parodia. Sin duda, la parodia de Patmore que carga también sobre el excesivo sentimentalismo, presenta un guiño al lector en la imitación de la imaginación, en este caso poco trascendente por las meditaciones tan peculiares expuestas.

b. Cobbett y el ensayo social

En “Rich and Poor. A Letter from William Cobbett to the Ploughboys and Labourers of Hampshire” Patmore imita el estilo radical y agitador de William Cobbett revisando temas en los que los románticos coincidían en el examen de las consecuencias de la Revolución Industrial. Patmore pone de manifiesto que conoce a fondo las obras del autor original: los famosos artículos de Cobbett en *Rural Rides* (1822) publicados en el periódico que el propio crítico editaba, *Political Register*, así como su conocido tratado

Cottage Economy (1821-2). No solo parodia la insistencia de Cobbett sobre la diferencia de clases, sino incluye su carga contra la clase aristocrática poseedora de tierras y tiene en cuenta el artículo “Hampshire Farmer” que los Smith incluyeron en sus *Rejected Addresses*.

En cuanto a la estructura, Patmore imita el estilo en el que Cobbett formulaba sus ideas en el *Register*. Usa 49 párrafos articulando todo el ensayo en una discusión encendida sobre el concepto de rico y pobre y acabando con un ataque frontal a Londres, como centro de penurias y símbolo de las fatídicas penalidades del hombre industrial. Emula el énfasis y tono de Cobbett que se había hecho famoso como articulista crítico y radical manteniendo argumentos en tono incendiario. No solo alude constantemente al lector –“My honest Friends and fellow countrymen” (27), “my good lads” (30), “my Friends” (33)–, sino que también usa letras cursivas y mayúsculas para términos claves a lo largo del ensayo, imitando la tipografía típica de Cobbett en el *Register*.

Resulta fácil y entretenido de leer. Parodia las aseveraciones contundentes de Cobbett seleccionando aquellos asuntos que preocupaban al crítico y da a sus personajes nombres significativos. Por ejemplo, alude a la falta de ingenio de los aristócratas con Lord Lackwitt (33)⁶⁰ frente a su devoción y dedicación sobre las vidas de granjeros humildes y honrados como “honest Will Grange” (39) al que asocia además al pueblo de Botley en Hampshire que Cobbett adoraba y donde se había construido una granja.

El sentido egotístico del escritor romántico queda claramente parodiado en las muchas ocasiones en que este supuesto Cobbett habla sobre su obra y su periódico. Espera que su mensaje sea reconocido en todo el país, exponiendo las necesidades imperiosas de igualdad social que él intenta exponer, pero la parodia presenta en realidad su interés económico en sacar partido de las clases humildes:

⁶⁰ Este es un nombre que se repite en parodias románticas. Así lo hace Thomas Holcroft en *The Man of Ten Thousand: A Comedy* (1796) y Peacock en *Nightmare Abbey* (1818) con The Honourable. Mr. Lackwitt.

All that I desire is, . . . that all the mechanics and artizans . . . each lay down his penny or halfpenny (as the case may be) to buy my *Register*, and read it in turn, or to one another; –That in every market town to the Kingdom of England, Scotland, and Ireland . . . The trifling profit that would be derived from this, is all I desire. (33)

Este Cobbett “prefabricado” se jacta de su cercanía con los más necesitados y su desprecio por las clases pudientes: “As for the parlour people; the Parsons, the squires, and all their gang; they may read the Register, or not, just as they please.” (33). Incide en la propia naturaleza de su genio y se retrata como único ser capaz de retratar lo que nadie ha sabido ver: las razones por las diferencias entre pobres y ricos. Así, la lucha de clases está muy bien expuesta en la gran cantidad de párrafos dedicados a las diferencias sociales en el contexto que Patmore describe sobre conocidas medidas políticas y sociales del momento (“Paper Money and the Corn Bill”, 27), posicionándose claramente en defensa de los pobres, sobre todo siguiendo las penurias de su granjero protagonista.

Se parodia con éxito la crítica demoledora en la descripción de los antagonistas de Cobbett especialmente periódicos como *Times*, símbolo de ideología conservadora, al que se presenta como instigador de diferencias sociales:

. . . the hireling, hellish Times; the Bloody Old Times; who calls *me* ‘old Cobbett;’ the brute beast! As if I wasn’t young enough to be pretty sure of living to see him and all his base crew carted, and pist upon their graves! As, I say, this infamous ‘Times’ newspaper what’s the difference between a ‘rich’ man and a ‘poor’ one, and the advantages of each; and it’s ten to one but he tells you that the chief difference consists in the one being able, and the other not able, to buy *his* paper! (32)

En la misma línea lo hace con enemigos personales reconocidos de Cobbett, como Clement del *Morning Chronicle* o James Perry. Ello hace que la imitación funcione y se haga creíble.

De igual manera la conocida voz polémica y su retórica característica se hace evidente en la crítica social de Londres, ciudad a la que se refiere continuamente con espíritu destructivo y saña: “. . . London, the Metropolis, as it is nicknamed by scholars; the great WEN, as I call it, who, thank God! am no scholar” (33). Mantiene una defensa

sistemática en todo el artículo sobre las ventajas del campo honesto frente a una capital corrupta y organiza una ordenada serie de apartados paródicos con incendiarios ataques animando a los pobres a la lucha para sorprendentemente ofrecer un final en el que invita a sus oyentes a contentarse con lo que tienen. Es quizás una burla final perfecta para el retrato de un reformista sin soluciones prácticas:

No, no, my good friends: stay where you are, and be as contented as you can till better times come. And come they must, one way or another; and that shortly. In the mean while you may believe me when I tell you, that the only ‘rich’ man is he who is healthy, honest, and contented with his lot; (neither of which anybody is in London); and that the only ‘poor’ man is he who has wants that he cannot supply. (44)

c. Horace Smith y el artículo meditativo

En “To-morrow; a Gaiety and Gravity”, Patmore parodia el estilo de Horace Smith, uno de los autores de *Rejected Addresses*. Evidencia que conocía bien el artículo de Smith, su “To-day” publicado en 1823 en el *New Monthly*. Retrata e imita su prosa elegante recreando el gusto exagerado por la meditación del autor original. Provoca un conseguido contraste cómico entre el nivel de trascendencia conseguida por Smith en “Today” en un humorístico ejercicio de reflexión sobre la palabra “Tomorrow”.

Patmore recurre a diversas citas de este artículo de Smith, algunas las copia fielmente y en otras hace modificaciones significativas. Todas, sin embargo, recargan el motivo de la obsesión del autor original en su examen sobre la existencia, la preocupación por dejar el tiempo pasar y no aprovechar el día a día. Patmore da el giro cómico insistiendo en el paso del tiempo y también llega a ser obsesivo por el miedo al mañana y al futuro, tal y como reconoce ante el lector al llegar al final del ensayo, con un cómico juego de palabras:

There are many other points of view in which To-morrow may be looked upon; but I fear the reader will be of opinion that I have said more than enough of it for To-day. At any rate, I have exhausted my limits, if not my subject; and the remaining considerations touching To-morrow, must be deferred till – To-morrow. H./ (52)

Con esta parodia Patmore aprovecha para incidir en los temas que Smith había destacado como la moral corrupta o la degradación de la política de la época y termina con un tono simplista, atenuando la seriedad del autor original aconsejando que es mejor olvidar el ayer, no ser conscientes del presente y vivir en el mañana.

d. *Blackwood's Magazine* y las reseñas sobre novelas

“Review of *Tremaine*” es una parodia que imita el estilo cruel que adoptó el periódico *Blackwood* en contra de la escuela Cockney y de su firmante, el propio Patmore, al que denominaban “‘low-bred and ignorant cockney’ Tims” (Strachan, 1999 xiii). Es una composición dura que Patmore en sucesivas ediciones decidió sustituir por otras dos, la imitación de Horacio Smith “Dining Out” y de Byron “Demoniacals”, que Strachan incluye en su edición como anexo y que se comentan más adelante.

Con “Review of *Tremaine*”, Patmore quiere parodiar abiertamente el estilo del *Blackwood's Magazine* y uno de los típicos recursos del periódico, la denominada “spoof review” que, en palabras de Strachan, era “a fundamental and entirely intentional misreading of the book under discussion” (53). Se parodia así la técnica de la reseña de la novela e imitando el ataque que *Blackwood's* habría hecho sobre la novela de Robert Plumer Ward, *Tremaine, or the Man of Refinement* (1825), para mostrar que es la obra de un ignorante escritor de la escuela “cockney” y que destaca por su vulgaridad e inmoralidad. La imitación está firmada por Christopher North, nombre pseudónimo que en 1826 adoptó John Wilson (1785-1854), uno de los más conocidos críticos del periódico. El ensayo está plagado de ataques típicos del *Blackwood's* desde la primera línea y en clave general en contra de los representantes de la escuela Cockney: “these ‘crisp’ Cocknies at their dirty work” (57), “this low rabble” (58), “their exploits” (58), “their vagaries” (58), “coxcombical cocknies” (70). Pero también en clave particular, en contra de Hazlitt y el propio Patmore que se incluye entre los criticados: “What, for

example, can be more ludicrous than to see a couple of cocknies, like Hazlitt and Tims, snivelling over the decline of the Fine Arts, as they would over a fish upon a hook” (58).

En el ensayo abundan las citas de la novela de Plumer en una crítica sostenida. Se llega a denominar a la novela “manual of cockneyism” y se intenta de manera sistemática recrear el tono abusivo del periódico en su crítica demoledora. Así de manera despectiva se habla de la novela como “important new work” (75) llegando a proponer un título diferente, “Life and Adventures of a Cockney” (75). Todo ello para poner de manifiesto un rechazo absoluto al personaje romántico principal, Tremaine, al que se denomina “the man of Refinement”. Imbuido de espíritu romántico, el personaje queda ridiculizado y Patmore recrea el tono cruel del periódico sosteniendo que Tremaine ocupa casi 650 páginas para declarar su amor. Una declaración además que queda empañada con un incidente, “the OVERSETTING OF A TEA-URN” (74), que siendo absurdo se recrea exageradamente como accidente cruel y peligroso. El narrador comenta además con sarcasmo: “Now, we put it to the most candid of readers, whether any being but a cockney, could have conceived the idea of bringing a long-standing love affair to a crisis, by means of such a catastrophe as this?” (75).

En general, Patmore muestra que sabe recrear e imitar el estilo del *Blackwood's*. Adopta el tono jovial pero de sarcástica y malintencionada superioridad. Se multiplican los ataques directos *ad hominem* que abusan del reproche personal. Se desprecia el valor de la obra reseñada en una crítica línea a línea, sacando párrafos de contexto y en un disfrute malsano que acentúa pasajes específicos para denigrarlos con efecto lúdico. Patmore además copia el uso continuo que se hacía en *Blackwood's* de muchas frases exclamativas o el uso de la cursiva para enfatizar con desdén cualquier observación. El autor, en su parodia de contenido y estilo, devuelve con una parodia dura los efectos demoledores del periódico original, mostrando la faz temible de la parodia llevada a sus extremos.

e. John Wilson y sus reseñas de Shakespeare

En “Letters on Shakespeare. Romeo and Juliet”, Patmore parodia de nuevo el estilo de la crítica exacerbada del ya mencionado John Wilson que solía firmar con las siglas T.C. las conocidas “Letters on Shakespeare” en *Blackwood’s*. Se parodia el ensayo original “On Hamlet” y se hacen alusiones a otro artículo de Wilson, *The Isle of Palms*. Patmore se hace pasar por un afamado profesor que revisa y critica *Romeo and Juliet*, que aunque la califica de “divine drama”, incide en diferentes aspectos casi absurdos buscando el ataque sistemático a la obra de Shakespeare, como el hecho de que la muerte de los personajes no es suficientemente trágica:

The catastrophe was not *tragic* enough, forsooth; and they must have the lovers meet face to face, and die in each others’ arms by lingering torments: the one torn to pieces in body by the physical effects of the poison, and in mind by the still more terrible poison of rage and despair at seeing his lady after he has killed himself to be with her; (91-2)

Patmore juega a seguir el rol de un crítico devastador que se atreve a atacar todos los elementos de la famosa tragedia (trama, personajes, final, etc.) y que osa a describir la obra de Shakespeare como un melodrama de mala calidad. El interés de la parodia radica en primer lugar en la burla al estilo de la crítica de Wilson, al que presenta a través de un crítico ficticio degradando su nivel de autoridad y poniendo en tela de juicio su conocimiento real de la obra. En segundo lugar, el texto paródico es muestra clara del interés y fijación que en el Romanticismo suponía aún la figura de Shakespeare y su obra, que se inmiscuye sistemáticamente en obras literarias y no literarias cuyas reseñas se exponen a través de la prensa literaria.

f. James Smith y la literatura de viajes

En el sexto ensayo, “Grimm’s Ghost. The Culpeppers on the Continent”, Patmore muestra su admiración por el autor James Smith en un homenaje peculiar y paródico basado en la conocida obra del autor, “Grimm’s Ghost”. Patmore parte del que había sido gran éxito del mayor de los hermanos Smith: una serie de bocetos cómicos que se

publicaron entre marzo de 1821 y diciembre de 1825 en el *New Monthly*. Revelaban la vida burguesa inglesa en clave satírica en prosa y con incursiones en el género epistolar. Tal y como apunta Strachan (1999, 97), formaban parte de una tradición ya existente que se remontaba al siglo XVIII con Christopher Anstey y *New Bath Guide* (1766) y repetía la técnica de contemporáneos de Smith como *Rough Sketches of Bath* (1817) de N.T.H. Bayley y *The Fudge Family in Paris* (1818) de Thomas Moore. Todas estas obras seguían pautas del buen humor inglés y de la crítica satírica. Basándose en personajes residentes en Londres antes creados por Smith (la familia Culpepper y la familia Dixon) da un paso más y a través de un narrador retrata sus peripecias en un viaje a Francia, completando además el registro de sus andanzas con tres cartas escritas por una de las hijas, Clara Culpepper, a su amiga Belinda Binks of Bucklersbury, repitiendo el recurso de las *sham letters*, motivo constante de la parodia romántica.⁶¹

El lector reconoce toda la tradición anterior, no solo por las claves del título y la indicación clara del autor, sino porque se indica “See *New Monthly Magazine passim*” (99), con la partícula latina *passim* (“desde el principio al fin”) el carácter de imitación de todo el documento.

Patmore imita la sátira benévola de Smith, una versión con “Horatian tone” como indica Strachan (1999, 97), pero su parodia incide en la revisión del estilo de vidas de familias burguesas inglesas, atendiendo sobre todo a sus vanas pretensiones y modas de la época romántica. En una breve primera parte, el narrador comenta la absurda pasión de los Culpeppers por la moda, sobre todo su exagerado gusto por lo francés. Describe el momento en el que han decidido cambiar todos sus hábitos, incluido el uso de muebles, por lo francés, experimentando en la casa lo que denomina “an entire ‘French Revolution’” (101) y de la que da detalles de manera reiterada: “. . . a French clock and

⁶¹ El periódico *Blackwood's* llegó a denominar “the New Misses’ Magazine” al *New Monthly* (Stewart 2006, 207) indicando burlonamente su exceso de sentimentalismo y su numerosa audiencia femenina.

French china on the mantle-piece; a French glass over the fireplace; French lamps on the French-fashionable card-tables; and French polish on everything in the room, except in its inhabitants.” (101). Ello les llevará junto con los Dixon a querer experimentar de cerca la cultura francesa en un viaje a Boulogne.

Patmore parodia el estilo conocido de Smith mostrando su uso abundante de los juegos de palabras. De ahí que al describir los cambios domésticos (alfombras o asientos) se combinen vocablos que adoptan el supuesto sonido francés (*seat/settee* o *city/cittee*):

The furniture has also undergone a no less radical reform. The grim old Kidderminster is discarded in favour of a brilliant Brussels of a kaleidoscope pattern . . . –to say nothing of a *settee* in each window, the like of which, as Old Culpepper facetiously observes, was never seen in the *Cittee* before. (101)

De manera similar, las pretensiones de la familia al viajar simplemente para copiar los hábitos de otras familias o su total desconocimiento de lugares quedan también expuestos en juegos de palabras que usan los personajes. Así, al explicar sus motivaciones para viajar, sus comentarios indican su total ignorancia y sus limitaciones en cuanto a las referencias locales a los lugares nuevos por conocer. El padre de familia Culpepper al oír que su mujer quiere copiar los pasos de otras familias inglesas conecta así el sonido de la palabra del río Rin en Alemania (Rhine) con la palabra “*rind*”, que le recuerda a las cortezas de queso del negocio de su amigo Dixon en Inglaterra:

I raily do think the young folks ought to see some’at of foreign ways. Why there’s them Hincks’s gals have been to Rome, and Italy, and the Rhine, and’ – . . . this mention of the Rhine roused him (elder Culpepper) from his chin-on-elbow-supported attitude, in a moment. ‘The *Rind!*’ reiterated he with a good humoured chuckle –“ha! ha! the *Rind!* they needn’t go far to see that. They’ve only to step into our friend Dixon’s shop in Fenchuch Street, and they may see plenty of *Rind*, and smell it too, for that matter.” (102)

El tono coloquial, la falta de corrección gramatical y las risotadas del padre dejan vislumbrar el humor que a Patmore tanto llamó la atención de la obra de Smith. Él lo transforma creando un narrador afectado por las novedades del progreso que cortésmente se retira antes de que empiece el viaje en barco:

Having, in my present state of being, a mortal or rather an immortal antipathy to anything in the shape of smoke, the reader will not be surprised to learn that I decline accompanying our travellers any farther than to see them safe off from the Tower stairs. I must therefore consign to another pen the task of communicating the events consequent on the voyage. (103)

Así da paso a la voz de Clara con la que Patmore demuestra conocer la tradición de las *sham letters* femeninas a la perfección. Vanidosa, ligera e inconsciente, Clara registra los pasos de la familia en Francia sin dejar de pensar en ella misma y en una vida burguesa frívola y pretenciosa. En sus cartas a su amiga Belinda, abundan comentarios negativos que indican la superioridad engreída de esta clase social, basada en el propio bienestar y en la poca capacidad de adaptación. A los múltiples comentarios sobre la mala travesía de la primera carta, se añaden rasgos de un discurso exagerado y banal de la joven, que Patmore intensifica con palabras clave en cursiva:

. . . and all in a moment I began to be so sick, and so frightened, and Pa was so cross about having consented to come, and Ma was so angry with Ned and me for having persuaded her to persuade him, and Ned, (who didn't seem to mind it a bit,) was so provoking, and everything was so disagreeable, that I can't bear even to think of it now it's all over; so I shall only say that the nasty sea water has quite annihilated my sweet green Spencer, and turned Ma's crimson pelisse all over as black as the chimney, . . . (103-4)

Las preocupaciones de Clara se centran sin duda en su físico y sus pertenencias y el lector que esperaría un relato de viajes con detalles sobre la vida francesa, recibe el recuento de detalles banales donde se alternan rasgos de un carácter francés que no se entiende, una experiencia de niña malcriada y una atención obsesiva por la apariencia y ropaje de aquellos a los que ve. Clara representa a través de su carta a un sector femenino romantizado y caricaturizado que persigue a hombres como el personaje del Captain Thackeray que consistentemente la ignora a ella y a su ruidosa y quejica familia. Patmore capta bien la comicidad de Smith y la vuelca, imitándola en un nuevo episodio de estas familias con intención burlesca y con estilo verborreico, lleno de digresiones, que nunca llegan a terminar lo que anuncian: ("I have filled my paper cram full again, without getting to the end –or rather hardly to the beginning– of our adventure with the

Captain,...” 111). El carácter exageradamente frívolo de la chica, sus concepciones de la vida según las novelas sentimentales francesas que lee (como *Paul et Virginie* de 1788 de Bernadin de Saint-Pierre) y su excesiva superficialidad cargan con tono jocoso y burlón la visión de la sociedad londinense muy alejada de las reivindicaciones políticas, por ejemplo, que contemplamos en la parodia a Cobbett. Muestra así, la genialidad de manipular la parodia en diferentes géneros con sentido crítico. En estos casos, el apoyo en la obra principal, resulta fundamental como parte de la obra y no tanto como foco de ataque de la parodia. Patmore ofrece así aquí otro tipo de parodia que juega a reescribir el estilo del autor admirado con la secuela de los Culpeppers.

g. Hazlitt y sus ensayos

Patmore parodia también el estilo de William Hazlitt imitando un ensayo de la serie “The Spirit of the Age” siguiendo la obra que el crítico empezó en 1824 en *New Monthly Magazine* y que propiciaría más tarde la secuela *A New Spirit of the Age* (1844) de Richard Henry Horne (1802-1884), esta vez sobre Dickens, Tennyson y Browning, siguiendo el modelo de Hazlitt. La de Patmore es una parodia en la que hace a su narrador cuestionar con humor el estilo de Hazlitt incidiendo en la pasión de este autor por la verdad abstracta, sin dejar de incluir además detalles de su vida personal. Para ello el supuesto autor hace alusiones continuas a expresiones repetitivas en torno a la verdad como “hidden truth”, “naked truth”, “abstract truth”, incluyendo irónicamente muchas exclamaciones “He would not scruple, upon occasion, to tell a lie, out of pure love for the truth!” (117).⁶² El supuesto crítico cuestiona así la integridad de Hazlitt como intelectual sincero en asuntos personales: “Mr. Hazlitt has a conscience, touching his intellectual ties, however he may feel himself too poor to afford to keep one in other matters” (118).

⁶² “The most efficient weapon of offence is truth” afirmó Hazlitt en “On Disagreeable People” (citado en Wu 2008, 265).

Ofrece además un breve análisis de cómo afectó la Revolución Francesa a autores que Hazlitt conocía de primera mano, entre ellos, a Wordsworth, Coleridge, Southey o Stoddart, anterior cuñado de Hazlitt y fundador del *New Times* en 1817.⁶³ Revisa también el cambio de Hazlitt a quien la Revolución transformó de razonador y metafísico a hombre de gran sensibilidad e imaginación. Lo acusa reiteradamente de escribir por dinero: “He writes for his bread” (126) y encuentra que su reputación se tambalea ya que no duda en mezclar “flashy falsehoods and profound truths in a mingled scream” (126). La crítica más dura reside en su incapacidad para escribir poesía:

We conceive Mr. Hazlitt’s imagination to be so intense, his fancy so active, and his sensibility so acute, that he sees poetry in everything, and feels it at all times, and *therefore*, he never writes it. Let any bookseller pay him fifty guineas (beforehand!) for five hundred lines of poetry, and see if he will not produce them. (129)

Con este tono crítico, la parodia revisa la trayectoria prolífica de Hazlitt como pintor, reportero parlamentario, ensayista, conferenciante sobre poesía, hasta ser “the butt and byeword of all the base hirelings of the day; from the editor of the *Quarterly Review*, downwards, or upwards” (131).⁶⁴ También lo critica por abusar de los apodos, algo que el crítico considera ridículo y “worse than an *ill-name*” (133). Define su estilo como “Familiar Style” (136) remitiendo al lector al ensayo de Hazlitt en sus *Table Talks*, “On Familiar Style” (1821). Resume tal estilo así, con un juego de palabras entre común/no común: “He studiously avoids the use of uncommon and obsolete words; and never uses a common word in an uncommon sense” (136). También el ensayo paródico lanza ataques, al hacer alusiones al mal uso de la puntuación que tendría Halzitt (“It seems to

⁶³ La relación de Hazlitt con sus contemporáneos queda muy bien recogida en la biografía de 25 capítulos de Wu (2008) que incluye en la lista de sus conocidos a John Horne Tooke, William Godwin, J. M. W. Turner, Sir John Soane, Charles Kemble y Edmund Kean. A su vez, lo retrata como íntimo de autores como “Coleridge, Shelley, Keats, Lamb, and Leigh Hunt, and the friend of Landor, Stendhal, and Thomas Moore, among others. He understood the culture at first hand, and was to be its greatest interpreter.” (xxiii). Añade además que Patmore fue, junto con Lamb, el único amigo invitado al funeral de Hazlitt celebrado el 23 de septiembre de 1830 (434).

⁶⁴ Wu (2008) recoge las distintas facetas de Hazlitt a quien califica por ello de idealista, ya que el autor “became first a philosopher, then a painter, journalist, and lecturer.” (xxiii).

be written for the persons afflicted with asthma”, 137). Si bien como se observa hay una larga lista de defectos, los méritos quedan recogidos irónica y brevemente solo en un par de párrafos:

Then he can make fancy beget fancy, and draw imagination from imagination, and support truth against truth, and multiply argument into argument, and distil sentiment out of sentiment, – till there is neither power nor will left in the reader to gainsay or resist him. (138)

Estos son los supuestos méritos del mejor escritor de prosa de su día, “and one of the finest spirits of his age and country” (139). Exponiendo más defectos que virtudes, sigue así Patmore la estela de la norma del momento para esta creación paródica. Siguiendo a Wu (2008), Hazlitt “was a man who was attacked mercilessly throughout his life; indeed, Hazlitt-baiting became a recognized subgenre of literary journalism at which everyone was expected to excel.” (xxiv). Con ello, la parodia de Patmore pone en el foco de la crítica a uno de los padres del ensayo romántico –y “the first modern man” como lo califica Wu (2008) en el título de su biografía– y hace que Hazlitt quede expuesto con su propio estilo y su obsesiva e impenitente búsqueda por la verdad.

h. Patmore y el estilo epistolar

Estas “London Letters to Country Cousins” son en realidad cartas que Patmore tituló “The Streets of London by Gas-light”, de una serie ya existente que publicó entre 1824 y 1825 en el *New Montly Magazine* antes de publicar *Rejected Articles*, siendo esta la quinta de la serie. Interesa porque, tratándose de un ejercicio de auto-parodia, incluye un nuevo aspecto de la topografía romántica: la crítica a la moda y al consumo. Strachan lo ha considerado un valioso documento social ya que se trata de un detallado compendio sobre la vida mercantil de Londres en los años 1820.

Con estas cartas, Patmore hace un ejercicio sutil de auto-parodia, imitando y burlándose de su propio estilo, como ya había hecho también Horace Smith en *Rejected Addresses*, firmando como S.T.P. Ofrece un tour a través de la selección de estampas de

Londres en clave empresarial y mercantil como ya había hecho en *Mirror of the Months* o en *Letters on England*. Casi parece salir de una fábula clásica pues se basa en el intercambio epistolar entre un tal Terence Templeton, el representante y conocedor de la gran urbe a su primo Frank, el personaje asociado al campo a quien se le describen las maravillas de Londres. Sin embargo, se amplían los destinatarios a muchos más pues la voz que envía las cartas tiene diversos destinatarios: “my rather Frank, or rather, my dear cousins conjointly” (143).

El emisario las describe como “these agreeable misives” y como “*general sketches of London in 1825*” (143), pero son el registro de la ciudad desde una perspectiva casi romántica, de un espíritu deambulante, ocioso y aleatorio, casi en una parodia errante de un espíritu observador. Parte además de un problema mundano que surge de los comercios de productos textiles que quieren mantener muchas horas abiertos los locales “till twelve o’clock at night” (143). Con ello, justifica el relato de un recorrido por las calles de Londres para hablar de las tiendas más destacadas, considerando la conveniencia o no de mantenerlas abiertas largas horas acusando el gasto de gas que ello conlleva.

Es la excusa perfecta para retratar “the London picturesque” (146), en un ejercicio de imaginación que también parece reírse de las pautas románticas de siempre:

We will, if you please, commence our perambulation at a point which is the more necessary you should see now in imagination, inasmuch as it is one which, I suspect, your somewhat exclusive notions touching the limits of visitable localities will lead you to avoid when you come among us. (146)

El lector comprueba que el ejercicio de imitación se está llevando a cabo puesto que el propio narrador indica la fuente: “and indeed I have some thoughts of exploring it myself as far as certain points which have been discovered by *Grimm’s Ghost* (of course you read the *New Monthly*)”, 146).

En el paseo narrado se van incorporando comentarios con humor y a la vez se van recorriendo calles, revelando pensamientos y lugares cuyo interés radica en los cambios

que estaban ocurriendo en esta época. Por ejemplo, los nombres nuevos de las calles de Londres empujan al narrador a querer copiar a aquellos “nuevos Cristóbales Colón” que dan nombres nuevos (“I do not know that I can do better than adopt the identical ones chosen by those modern Columbuses”, 147).

El motivo de la luz guía al narrador dando en primer lugar un cariz tenebroso a la vista de Londres (“that gloomy monument of city grandeur, which has been smoked till it looks as black upon all around it as the pots in its own far-farmed kitchen”, 147). En la descripción destacan la casa de Mr. Tegg, el librero, emporio de escritura y lectura, interminable y construida por Christopher Wren. Lo denomina “noble place” (151) y su descripción le lleva a una reflexión de tipo romántico, tras hacer el recuento del contexto literario de audiciones literarias, con ventas de libros baratos, congregación de aprendices y ventas en la calle:

... he used to devote to the purposes of an evening mock auction, for the sale of cheap editions of popular Works, to stray apprentices ‘of a literary turn,’ who happened to be passing by on their errands; while his lady was selling the same works in the front shop, for fifty per cent. more, or less, according to the more or less sanguine temperament of the body of bidders who happened to be collected behind. So much for philosophy and scandal. Now to our walk again. (151-2)

La descripción de la Catedral adopta igualmente un sentido paisajístico romántico (“which here rises before us, like the shadow of some great mountain”, 153) y sin embargo rodeada de casas que la oprimen (“the horrible manner in which the houses are crowded around it, almost up to its very doors on every side.”, 153). Los comentarios, sin embargo, hacen sonreír al lector (“Consequently, you can no more see Saint Paul’s when you are walking in Saint Paul’s Church Yard, than you can Mont Blanc when you are climbing up the side of it.”, 153). Hay toda una reflexión sobre las casas, la luz, el progreso y los contrastes que termina de manera simbólica con la imagen de las sombras vivientes de Milton (153).

Además, estas reflexiones en torno a las rentas altas de las casas que se describen incluyen otra meditación sobre lo moderno y las consecuencias del progreso (“the prettiest place in all the city in which you spend money that you don’t know what to do with upon things that you don’t want”, 154).

El recorrido por Ludgate Hill y la conciencia de diferentes clases sociales acompaña las reflexiones originales sobre las ventajas de las calles de doble dirección, el uso en cada calle de la luz, o la imagen de Everington’s India Warehouse y sus productos. A ello, se le une el paseo a golpe de imaginación (“let me offer your imagination my arm, and let us proceed towards Fleet Street”, 157). Allí, la tienda de Rundell y Bridge (“the most ugly, old-fashioned and ill-conditioned domicile in all the city”, 157) da paso a otra digresión de tipo trascendental (“to the sorry conclusion that avarice was the only ambition of these modern Croesuses”, 158). Fleet Street y The Strand son cuna de “a genuine London Fog” (159).

Todas las calles que siguen juegan al efecto romántico, con la excusa de estar más o menos iluminadas: “that dun, dusky distance— that ‘palpable obscure’ which is infinitely more appropriate to a great city than the airy lightsomeness which some of them so foolishly affect.” (162). Es un estilo enrevesado donde el propio narrador se enreda y nota que no ofrece información factual y directa, sino que divaga hasta el final de la primera carta.

En la segunda carta, Templeton describe Londres como un enjambre y guía al lector por calles de múltiple movimiento como Parliament Street:

. . . it is a street that can be seen to advantage by day-light alone; being almost entirely without shops, and therefore with little light but that furnished by the double row of gas-lamps which sweep down its slight descent.” (164)

Pasa por el Haymarket, Picadilly, Waterloo o Carlton Palace hasta acabar en Regent Street (donde aplica adjetivos humanos a edificios a los que describe unidos o separados). A lo largo de todo el recorrido, es consciente de que su obsesión es explicar

al lector el contexto romántico de todo lo que observan: “You are to understand, by the bye, that in the above, I am not taking you through Parliament Street, but merely bidding you look down in it in imagination” (164). Recorrerá Club houses, Pall Mall, Hymarket, Picadilly, Waterloo Place o Regent’s Quadrant para intentar argumentar que en Londres no se necesita la luz del sol: “She never looks so thoroughly herself as when dressed in her favourite dun-coloured cloak of sea-coal smoke” (169-70).

Toda la reflexión indica la original necesidad de ver Londres sin luz y él mismo intenta centrarse en la cuestión, notando sus divagaciones (“But where I am getting to?”, 170). En general, el documento prueba que si bien Patmore había ya escrito obras sobre Londres (en su serie de 1824-5), en esta obra, se basa en ellas para recrear el Londres urbano. En su imitación a sí mismo, quiere parodiar a otros articulistas del momento que hacían algo similar. En primer lugar, el estilo que se copia es pesado, lento y muy repetitivo. Es, sin embargo, interesante por querer contribuir con un “new Romantic work”, que intenta combinar descripciones y juegos imaginativos con valores y objetivos abstractos. Si bien la imitación de la voz del narrador se vuelve muy cargante y pesada, Patmore se ríe mientras reproduce sin más aspavientos la visión del nuevo Romanticismo que combina tradición y novedades en Inglaterra.

i. Jeffrey y las reseñas a novelas extranjeras

En el noveno ensayo, “Brother Jonathan; or The New Englanders. Rejected from the Edinburgh Review”, Patmore revisa la novela americana de John Neal, *Brother Jonathan: or, The New Englanders* (1825) imitando el estilo de Francis Jeffrey en la *Edinburgh Review* y mostrando la importancia de la moda del momento por la literatura americana entre los lectores. Resulta como documento interesante de un Romanticismo peculiar puesto que marca el cosmopolitanismo de Jeffrey en la imitación a un autor/obra norteamericana y sobre todo porque se genera en una época donde aún se ven muy claras las fronteras literarias entre lo británico y americano.

Neal buscaba la novela americana por excelencia incluyendo dialecto y patrones de habla americanos. Sin embargo, en la reseña cuyo estilo parodia Patmore, la novela se define como caótica y con demasiada imaginación por parte del autor. Para ello, abusa Patmore de las citas de la novela en su artículo, imitando a su vez este aspecto que tanto se le criticaba a Jeffrey. Al principio del ensayo, en una nota, Patmore nos indica por qué el artículo fue rechazado por la *Edinburgh Review*, “the writer of *Brother Jonathan* has neutralized his *American* title to the patronage of the “Prince of Critics,” by becoming a writer in *Blackwood’s Magazine*” (175), el periódico rival.

El ensayo considera *Brother Jonathan* con ironía, “the most extraordinary work of its kind which this age of extraordinary works has put forth – in Great Britain, we mean” (176), criticando su longitud y el hecho de que la trama suceda en un solo año, y que se vuelva en tres largos volúmenes de 450 páginas. También menciona deficiencias en la trama, la poca originalidad y su singularidad por ejemplo al contar con tres heroínas (Edith Cummin, Olive y Emily) en vez de una. Critica además que la novela esté basada en la mera observación, o su mala puntuación, siendo esta a veces la causa de sus incoherencias. Para ello recurre a largas citas de la novela, imitando el estilo de Jeffrey. El ensayo acaba criticando una vez más a Neal:

In short, if this is a first production in its way, and its author is young, we should be accused of extravagance if we were to express the extent of our hopes as to what may follow it. But its author has written two or three such works, we almost despair of his ever writing a better. (202)

Pone de manifiesto que predominan en el momento reseñas románticas sobre libros extranjeros, lo que muestra una dimensión transnacional del movimiento romántico importante. Por otro lado, revelan la crítica severa a la producción romántica. Y en último lugar, es muestra del tipo de crítica que abundaba sobre la propia literatura.

j. Hunt y la reescritura de la literatura italiana

En el décimo y último ensayo (“Boccaccio and Fiametta. A Tale of the Greenwood-Shade”) Patmore parodia el estilo de Leigh Hunt explotando la carga teórica excesiva del conocido autor y crítico pero, sobre todo, su interés por la literatura italiana que había demostrado traduciendo a Boccaccio en *Foliage; or Poems Original and Translated* (1818).⁶⁵ Este interés por la cultura italiana queda bien recogido por Jeffrey N. Cox (2003) que ha destacado el interés en su literatura por la Italia del Renacimiento. De hecho,

As the Italy of Dante and Boccaccio replaced the Rome of Horace, so the “four great Masters of our Song” –Chaucer, Shakespeare, Spencer, Milton, and presumably Byron– became great through an engament with Italian literature. (II. 34-5,64). Hunt modifies the received pattern of cultural history, replacing the line from Greece to Rome, neoclassical France and England with a different one that moves from Greece to Renaissance Italy to England, so linking three cultures dedicated to imaginative poetry and political liberty. (Jeffrey 65-6, en Roe 2003)

Patmore transforma el título de la obra original de Hunt de 1820 (*Amyntas: A Tale of the Woods*) y recrea la trama sobre el amor de Bocaccio por Fiametta, hija del rey de Nápoles, con ambiente bucólico y en escenario napolitano. Sin embargo, mezcla muchos elementos, y justifica en una de las notas editoriales, “I am a little puzzled by the paper myself” (205) asegurando que aunque el ensayo está escrito por el autor de las iniciales “L. H.” (que aluden claramente a Leigh Hunt) tiene otros estilos. Es por ello que Strachan ha detectado solo algunos ecos de Hunt y más citas de Keats y describe la composición como “a whimper rather than a resounding imitative bang” (1999, 203).

⁶⁵ A su vez, en su concepción del poeta romántico no solo como individuo sino como miembro de grupos, escuelas o círculos, y debido a la influencia y reflejo de la interacción cultural entre los miembros de la escuela de poetas Cockney School sobre *Foliage*, Cox (2003) considera la obra ya en el título de su estudio “A Cockney Manifesto” (58). Según Cox, el círculo de Hunt (Keats, Shelley, Hazlitt, o Lamb, y Moore y Byron como aliados del grupo) no es simplemente el contexto externo de la obra sino parte inherente de los textos. Refiriéndose a los sonetos sociales en la obra, Cox asegura: “Taken together, the sonnets in *Foliage* recreate the people, settings and ideas that comprised the Cockney School; they do not record private preferences, but shared commitments.” (62).

El ensayo sin embargo, es ejemplo de una reseña literaria, marcando la parodia romántica en todos sus detalles. Se detalla la base de la obra, un amor clandestino y bucólico que surge del encuentro de los amantes en el bosque, cuando ella, “beautiful plagiarist” (210) roba unos versos “Fugitive Pieces” (208) que él escribe en la corteza de los árboles. Este idilio acaba cuando el rey llama a Boccaccio a Nápoles para presentarle a su secreto tesoro, su hija, que resulta ser Fiametta. El poeta vuelve a Florencia mientras ella se casa con el “Prince of Arragon” (225). Se parodia sobre todo la carga reflexiva con la que el supuesto Hunt intenta justificar la experiencia del amor de juventud frustrado:

Let us believe that if Boccaccio had not, in his early youth, met with this ill-starred “affair of the heart,” he would have kept aloof from those scenes into which his sad thoughts threw him, and the world have been without that famous “Decameron” which those scenes at once impelled and qualified him to write. (225)

Patmore hace homenaje además a Byron con esta parodia. Toma el título de la primera colección que escribió el autor con 14 años (“Fugitive Pieces”) y con ello alude a otra experiencia frustrada pues, sin éxito, esta no llegó a publicarse. Tal como lo recoge Ballesteros (2011):

El volumen no alcanzó difusión alguna, pues, siguiendo el consejo del reverendo Thomas Beecher, amigo del poeta, que consideraba que algunos poemas eran excesivamente explícitos en su exposición de los sentimientos amorosos, Byron quemó los ejemplares.” (243)

La conexión entre Hunt y Byron que Patmore utiliza tampoco es casual ya que estos dos autores compartieron residencia en Livorno a principios de los años 1820, mientras colaboraban en la edición del periódico *The Liberal*. La parodia por tanto ofrece guiños al lector mientras imita una reseña del momento tomando a Hunt como autor principal y dando las claves para entender los elementos románticos que barajaba en sus composiciones.

k. Efecto paródico final: El apéndice

A partir de la segunda edición de 1826 y para sustituir “Review of Tremainé”, como se ha mencionado anteriormente, Patmore incluyó otros dos interesantes añadidos, incluidos al final en la edición de Strachan (“Appendix to *Rejected Articles* by P.C. Patmore). Uno de ellos lo constituye el grupo de tres poemas supuestamente de un autor denominado “Charles Harold” que parodia el estilo de los poemas de Byron. El otro, “Dining Out” es un relato que parodia una obra de Horace Smith. Ambos son ejercicios curiosos donde se vierte como colofón el efecto de la parodia, revisión y exageración de rasgos y temas del Romanticismo que han sostenido toda la obra. Lógicamente contarían con la complicidad del lector que reconocería bien las claves de los autores imitados y la imitación ingeniosa de sus estilos.

k.1. Byron y el tono lírico

Patmore ofrece una sofisticada reescritura del conocido poeta romántico en una parodia sostenida en tres poemas: “The Token. To_”, “Remonstrance. To the Same” y “Stanzas. To the Same”. El primero parte del poema original de Byron, “To a Lady”, publicado en 1807 en *Hours and Idleness* y copia la voz lastimera de un poeta que se dirige a su amada recriminándole que no haya sido fiel a la promesa que representa una prenda entregada (“this simple ring of gold”, 232). Patmore recarga la desesperación del amante que de manera repetitiva llama la atención a la amada (“I claim thee”), reclamando el amor prometido. Describe un amor posesivo, desesperado (“... thy mind and heart and soul./How I once loved them!”, 231), del que es testigo la Naturaleza también recreada con cuidado (“Witness the listening earth beneath –/The watching stars– the breathing heaven”, 232). El tono amenazante con el que termina el dolido protagonista redondea el efecto de su desesperación:

Then struggle not – no force of thine
Can break the bond – no art can sever
Its links of adamant– thou’rt mine,
Absent or present– now – for ever! (232)

Este tono de amenaza se mantiene en el segundo poema que se inicia avisando a la amada de la voz y presencia del amado (“Pause, Listen, and think, and fear!”, 233). Se describe el despecho al conocer que la amada se ha casado que culmina con el desesperado grito “And call it *marriage!*— ‘Tis divorce! Thy heart and soul are mine!” (233). La obsesión por la promesa rota que la dama no ha cumplido se repite incesantemente:

Need I recall that solemn hour?
Alas! It *will* not be forgot.
‘Twas brief and silent— but it power
Hath fix’d thy future lot. (233)

La parodia llega al límite de señalar los deseos de venganza del dolido amante recurriendo al motivo de fantasmas que acudirán a recordar a la amada incluso en su cama marital la promesa que no mantuvo:

Their ghosts shall linger with thee yet,
Telling a tale of future years
That shall thy bridal pillow wet
With unavailing tears. (234)

Tal rasgo gótico se explota también en el último de los poemas donde el poeta en ritmo ascendente irá presentando el futuro que le espera a la amada en brazos de otro, un estado de muerto viviente. Ya en la segunda estrofa le augura que será: “A living form linked to a dead!—A spirit in a tomb!” (235), la tercera: “A living death creep thro’ thy veins” (235) y en la última estrofa la recriminación final aúna la rabia del amor perdido, la culpa impuesta a la amada y la supuesta compasión que encierra otra amenaza fatal:

Besides – I only *pity* thee:
Thy guilty weakness lost my *love*.
On earth thou hast nowhere to flee!
No hope –but ‘Heaven above!!’ (235)

Si bien el poema original de Byron era un único lamento en un poema dirigido a Mary Chaworth que nunca animó el cortejo de Byron y que se casó con el hidalgo Jack Musters, (véase la edición online de Peter Cochran de *Hours of Idleness and Other*

Poems, actualizada en 2016), Patmore exagera la penuria del poeta en estos tres poemas donde el doliente poeta carga y se venga de la amada con una profusión de imágenes donde imperan los rasgos románticos. No solo anuncia la producción con un altisonante título (“*Demoniacals. (Posthmous) by Childe Harold*”) como supuesta obra del conocido personaje de Byron, sino que sigue sus pasos en todos los poemas. La estrofa de partida de Byron presenta a la voz poética que espeta a la dama recordándole su prenda/promesa de amor con el término del título del poema “The Token” y es lo que da rienda suelta a los tres poemas de Patmore:

O! had my Fate been join'd with thine,
As once this pledge appear'd a token,
These follies had not, then, been mine,
For, then, my peace had not been broken. (Cochran, 2016)

Hay que entender esta parodia imitativa también en el contexto donde Patmore reaviva la polémica publicación que en su día tuvo la primera colección publicada de Byron (*Hours of Idleness*), obra escrita en su juventud, en 1807, a los 19 años, y que recibió una crítica mordaz precisamente del *Edinburgh Review* en 1808. Byron a su vez respondería con su satírico y conocido poema “English Bards and Scotch Reviewers” en 1809. La creación de Patmore por lo tanto es una burla que juega con los conocidos ataques sostenidos a Byron, exagerando en esta parodia ecos exagerados de poética sublime en tres poemas donde la pasión incontrolada, la rabia del pretendiente humillado y el contexto romántico quedan expuestos en un ejercicio original y creativo.

k.2. Horace Smith y el ensayo de costumbres

En “Dining Out. By ‘One of the Authors of Rejected Addreses’” Patmore vuelve a parodiar el estilo de Horace Smith de sus conocidos artículos de *New Monthly*. En parte sigue para su imitación con las estampas de costumbres inglesas con las que él mismo había tenido éxito con sus *Letters on England*. Sin embargo, en lugar de asumir el tono satírico de Smith, Patmore lo parodia e incluye en la composición la mirada benévola y

cómica de las novelas de corte dieciochesco y recorre con amabilidad y casi con tono paternalista los hábitos tradicionales de una familia de clase media inglesa. Utiliza claves muy conocidas del análisis del carácter nacional inglés, tildándolo de único y original a la vez que demasiado constreñido a las normas. El motivo de la descripción de una típica “dinner party” (236) inglesa le sirve de excusa para la revisión de los miembros de una familia tradicional con ribetes de caricatura, los Tibbs.

En ese interesante corte transversal se advierten dosis de ironía suave, poco sarcástica, un avance lento con insistencia en el retrato personal de cada personaje y la recreación de parámetros esperables de la clase media, con el interés que sutilmente introduce con claves para entender la recepción de las ideas o asuntos asociados al Romanticismo, como se verá.

Patmore bebe del estilo del ensayo periodístico del XVIII y establece un comienzo muy general pero sumamente ingenioso para captar la atención: “In England there is nothing to be done, or even undertaken, without a dinner party . . . Accordingly, there is no country in which dinner parties assume so pleasing a variety as they do here.” (236). Su catálogo inicial sobre la diversidad de tipos de reuniones para cenas recuerda a los catálogos satíricos de las novelas de Fielding y juegan a tener una excusa para recorrer todas las escalas sociales que el narrador omnisciente y burlón parece conocer:

We have dinners on all occasions, –from the Coronation of the King, to the Christening of the newest born of his subjects; dinners in all places, –from the palaces of the peers in Saint James’s, to the back-slums of the beggars in Saint Giles’s; dinners of all dimensions,– from the calipash and the calipee of the cabinet minister, to the pot-luck of the cabinet market. We have dinner of all denominations: diplomatic dinners, and patriotic dinners, and pugilistic dinners, and parliamentary dinners; cabinet dinners and reform dinners; ministerial dinners and opposition dinners; OP dinners and PS dinners; Pitt dinners and Fox dinners; election dinners, and theatrical dinners, and literary dinners, and scientific dinners. (237)

En tal generalidad hasta la representación de las voces críticas sobre asuntos sociales se incluyen, exagerando la necesidad inglesa por las reuniones para cenas. Se

menciona a Robert Owen, el reformista social galés (“Even Mr. Owen cannot banish vice from the world without the aid of a public dinner— (nor with one either)”, 237). Se generaliza con la figura conocida de John Bull, símbolo de la nación inglesa para entrar a describir la cena de los Tibbs:

All this admitted, one would expect that John Bull, being so used to it, would make an excellent Dinner-out. As we have happily had opportunities of meeting him at nearly all the different kinds of dinner parties alluded to, . . ., we may perhaps occasionally introduce the reader to some of them, and enable him to judge for himself . . . The dinner party to which we now invite our friends shall be one of that class which is perhaps of all others the most characteristically English. (238)

La galería de los miembros de la familia es cuidadosamente escudriñada por el narrador con guiños al lector que entiende el perfil de burgués mediocre del grupo y aún más los intentos de los mismos para ser reconocidos en sociedad como intelectuales y a la moda. De ahí que el narrador no pierda ocasión para ejercer la burla que reside en parámetros románticos exagerados. Por ejemplo, en la elección del nombre de la pequeña de la familia:

Suffice it therefore to add that Jessica, ‘the gentle Jessica’, was born a few days after her mama had been to see the Merchant of Venice, and received the name from the association of ideas attendant on that circumstance. This is the only touch of the romantic that can be detected in the history of the Tibbs’s. (241)

Patmore imita el tono amigable de Smith y hace asequible la historia al lector guiándole paso a paso (“We will therefore join the Tibbs’s party at the foot of the stairs, and enter the dining-room with it at once.”, 241) con detalles cómicos que se vuelcan sobre todo en alusiones de los invitados en juegos de palabras, como los nombres de Miss Leftoff, “the antiquated sister in law of a city knight”(242), el capitán irlandés Castabout, admirador de las dos hijas mayores (239) o Deputy Doublechin (243), o sobre la ignorancia de la familia sobre asuntos de literatura (la señora Tibbs desconoce a Walter Scott así como sus hijas, que malinterpretan el título de *Waverley*). Esa y otras confusiones hacen que el narrador considere la conversación irónicamente “enlightened”

(245) y que haga hincapié en el desarrollo de la conversación en cuanto al desarrollo de las artes, que, tal y como se pone de manifiesto, Patmore imita mostrando las opiniones triviales y sin profundidad sobre la última exposición de la Somerset House:

On this question, as to the aforesaid progress of the fine arts generally, it is singular that every one of the party had fully made up their minds. It is singular too, that the judgements were pretty equally divided; about one half being decidedly of opinion that the Exhibition this year was ‘much better’ than that of last year, and the other half feeling equally satisfied that it was ‘no near so good.’ both parties agreeing, however, that there were ‘a great many portraits and that the rooms were ‘exceedingly warm,’ and the Company ‘very mixed’! (246)

La comida acaba con la quinta ronda de copas de vino y marca la retirada de las damas que da paso a la conversación sobre política. Curiosamente, Patmore marca la indivisible línea entre política y periodismo del momento, haciéndolo importante parte de sus observaciones:

. . . each gentleman proceeded to take advantage of the first opportunity that offered, of expressing his own particular opinion on the prominent political events and topics of the past week; each availing himself, respectively, of the particular newspaper to which he was attached, and each of course being ‘decidedly of opinion’ with that. (246-7)

Este documento que supuestamente es un inocente recuento de una cena prototipo inglesa encierra sin embargo tres importantes aspectos por su naturaleza paródica. Uno, la noción de lo romántico, como algo nuevo y necesario dentro de la vida de los ciudadanos de a pie. Dos, la influencia de elementos fundamentales de la época romántica (las novedades francesas y el gusto por la literatura de Scott y sus novelas históricas). Tres, la relevancia de la literatura periodística como marca innegable que guiaba el movimiento romántico, a nivel cultural, social y político. Patmore se limita a parodiar el formato y estilo de Horace Smith en el *New Monthly*, aprovechando además el estilo que él mismo había usado en sus *Letters on England*, pero hace algo más, contextualiza los ribetes románticos en una parodia reveladora sobre los rasgos abusivos que la clase media copiaba.

3.3.e. Conclusión

La colección de parodias de Patmore reutiliza detalles del estilo de cada ensayista y autor imitado incluyendo en muchas ocasiones detalles personales de los mismos. De manera simultánea, revisa asuntos sociales, culturales y literarios, sobre todo en rasgos del formato periodístico. Como resumen, podríamos listar los aspectos fundamentales de esta obra paródica importante. En primer lugar, la variedad de los artículos reunidos, que siguen un formato similar al de *Warreniana* por la conjunción de diferentes tipos de ensayos y reseñas en torno a un mismo objetivo. Todas las obras tienen en común el mostrar la riqueza y preparación de los articulistas, tachados de románticos del momento. Amigos y enemigos de Patmore son todos “celebrated authors”, como indicaba en el título de la tercera edición (1834). Muchos son amigos o críticos a los que defiende (Hazlitt, Lamb, Southey), o a los que admira, como a los Smith con *Grimm’s Ghost* o *Dining Out*, y en general son parodiados con aires de benevolencia que hacen pervivir en el canon romántico a su estilo. Es capaz al mismo tiempo de imitar parodiando a los que teme como enemigos cuando copia el estilo partisano y duro de *Blackwood’s*. La colección, en realidad, ofrece un ejemplo de la variedad de la prensa literaria de las dos primeras décadas del XIX, funcionando, en palabras de Stewart como “magazine of magazines” (2006, 209).

Como hemos visto, Patmore definió su obra como “jeu-d’esprit of mine” (Strachan 1999, xi), como un divertimento del que hoy podemos obtener valiosísima información sobre el desarrollo del Romanticismo, en un estilo y formato que permite reconocer claves del movimiento muy diferentes a las asociadas con el Romanticismo convencional. Sin embargo, se puede afirmar que este tono inconsciente del juego de la parodia encerraba el conocimiento profundo de los autores imitados y es capaz de adoptar el estilo, las temáticas y las presiones a las que estaban sometidos los articulistas, de manera que su creación se acerca más a la imitación pura que a la parodia y parece un

proyecto personal donde conoce los pesares y dificultades de los autores imitados, ya fueran amigos o enemigos.

La contribución de Patmore evidencia su relevante rol en el mundo de las publicaciones literarias del Romanticismo, por su interés y reflejo de estilos estéticos y no políticos. Su benévola parodia revela el proceso en el que se leían las revistas: su gestación, recepción y su rechazo. Establece las afinidades y diferencias en la manera en la que se trataba y utilizaba la literatura como puente para el comentario social y político. Su parodia es básicamente imitación y parte sobre todo de la admiración a los autores cuyas obras y estilos se parodian, como a los Smith o Hazlitt, o la crueldad con la que se tratan, como el estilo del *Blackwood's* o su respeto por la labor intelectual, como muestra su copia al profesor Wilson en su comentario sobre Shakespeare. No oculta su abierta intención pues toma exactamente el nombre de las obras imitadas, que son fácilmente identificables. Produce una parodia inteligente de resultado ingenioso y que provoca la sonrisa del lector, sobre todo porque le demuestra que es capaz de seguir el hilo que el autor original ya había empezado, como ocurre en “Tremaine”, en su composición sobre Shakespeare (que se presenta como n. 2 de las *Letters on Shakespeare* ya existentes) o en *Grimm's Ghost*, donde indica que sigue la serie ya comenzada en el *New Monthly Magazine*. Es capaz además de dar un paso más, haciendo parodia de su propia obra y de imitarse a sí mismo (tal y como había hecho su modelo Horace Smith en *Rejected Addresses*) y reescribir su propio estilo en “London Letters to Country Cousins”.

4. CONCLUSIONES FINALES

“The parodic paradox, by which parody creates new utterances out of the utterances that it seeks to mock, means that it preserves as much as it destroys – or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion of itself to act as host. In this as in everything else, parody and its related forms serve to continue the conversation of the world, though its particular contribution is to ensure that the conversation will be usually carried on noisily, indecously and accompanied by laughter.”

(Dentith, 2000, 189)

Partiendo de voces tradicionales que han considerado a la parodia como subcategoría satírica –Davis (1951), Highet (1962), Rose (1979), Bennet (1985) o Griffin (1994)– este estudio da un giro de tuerca en el contexto del Romanticismo inglés a los estudios de la parodia literaria con textos diferentes a los tradicionales, visibles gracias al impacto y repercusión de la prensa de la época romántica. Se estudian como vehículos culturales, siguiendo la línea crítica de estudio representada sobre todo por Boenin (2004), Higgins (2005) o Hull (2008) y se parte del marco teórico que surgió del giro importante que se produjo a partir de los años 90 con la apertura del canon romántico, sobre todo de la mano de críticos como Kent y Ewen (1992) que sacaron a la luz parodias románticas desconocidas en importantes ediciones del periodo 1797-1831. A su vez, Stones y Strachan en 1999 abrieron más posibilidades aún con la edición de cinco volúmenes de parodias románticas mostrando su riqueza y variedad en verso y en prosa y descubriendo cómo algunas de ellas habían adoptado la dimensión de colecciones en formatos periodísticos con muy diversa naturaleza, como demuestran las obras que se analizan en este trabajo, *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y *Rejected Articles*.

Para enmarcar teóricamente el análisis y comentario de estas fuentes se ha partido de un enfoque quizás demasiado tradicional. En una primera parte se ha querido demostrar la ingente y obsesiva producción crítica existente en torno al Romanticismo, no solo dando una idea de la dificultad de su explicación histórica como movimiento, sino indicando

tímidamente los cambios progresivos por donde ha ido la crítica, demostrando en general el progresivo y necesario cambio de actitud por la necesidad 1) de concebir un movimiento más afín a ser considerado en plural (“Romanticismos”) por la variedad de sus autores, temas y aspectos y 2) de ampliar fronteras tanto cronológicas como genéricas, asumiendo la prensa literaria como un foco rico y genuino de creación de producciones románticas a través de la parodia.

De ahí que esa primera parte tenga también una carga importante de mirada al pasado, descubriendo cómo el recurso paródico ha sido común a todos los siglos y ha dejado un legado que bien recoge la parodia romántica. Un paso por la época clásica, medieval y moderna demuestra las contribuciones que potenciarán la parodia romántica en su clave literaria tras tantos siglos de producciones. Otra parte teórica ha intentado resumir la ingente cantidad de categorías, etiquetas, reflexiones y ángulos que pueden ayudar a explicar la parodia. Por ejemplo, los términos estudiados nos permiten elegir entre conceptos diferentes que van desde la clara imitación burlesca hacia procesos más sofisticados que establecen tipos entre parodia textual, parodia de género o parodia de discurso, que encuentran fácil relación en las fuentes estudiadas.

La parte dedicada a la parodia ha tenido por lo tanto en cuenta voces importantes históricas muy tradicionales y convencionales a las que se han añadido voces fundamentales de la crítica de las primeras décadas del siglo XXI, encabezadas por Dentith (2000), Johnson (2000), Denisoff (2001), Tucker (2002), Mack (2007), Strachan (2007), Korkut (2009), Reza (2010) o Chambers (2010) cuyas contribuciones han analizado la parodia desde nuevos ángulos y que mantienen vigente la importancia del estudio de este recurso en la época actual. Se prueba que la parodia, tradicionalmente considerada como fenómeno marginal, es ya hoy un elemento relevante dentro del canon literario de la parodia romántica inglesa. Así, Burwich (2015) ya incluye el término “parodia” como palabra clave entre los vocablos básicos en su estudio del Romanticismo y Moore y

Strachan (2010) la consideran base funcional en los estudios puntuales de *The Anti-Jacobin* y Peacock. Nuevos estudios prueban que siguen proliferando nuevas vías de estudio en torno al concepto y así se han indicado líneas de investigación como las de Bates (2012) y O'Halloram (2016) que inciden en el estudio de ataques paródicos individuales a Wordsworth o en producciones paródicas como las de Hogg. O estudios como los de Taylor (2018) que insiste en la importancia de la parodia visual de finales del XVIII y principios del XIX.

El estudio de la parodia literaria romántica se hace desde el contexto del mercado periodístico y editorial del Romanticismo inglés, donde el concepto de parodia cultural adquiere todo su sentido al tener que definirse con términos que relacionan la literatura con el público lector, la presión de las revistas y periódicos literarios y la fuerza política, social e intelectual de los mismos. Se aplican conceptos de Taylor (2018) para explicar la parodia política, de Hull (2018) para el contexto de la prensa o de Klancher (1987) para su definición de tipos de audiencias, o estrategia de exposición de las noticias y opiniones (diseminación o circulación), o tipos de textos (radical o liberal). Con ellos se crea el contexto para entender la versatilidad de la parodia inmiscuida en periódicos, anuncios, reseñas o ensayos y su convivencia de manera sistemática y recurrente con los escritos románticos canónicos, mostrando que este discurso era igualmente efectivo en formatos populares e intelectuales. Ello permite observar desde otro ángulo cómo se criticó, se retrató y revisó el Romanticismo en su propio contexto expuesto a través de producciones periodísticas.

El corpus elegido justifica la selección de *The Anti-Jacobin* como claro precursor de la parodia literaria y *Warreniana* y *Rejected Articles* como seguidores de esta línea en formatos diferentes. La figura de Thomas L. Peacock, en referencias transversales y como figura de transición se ha incluido con ejemplos puntuales de su obra novelística y

ensayística para demostrar la consolidación y madurez de la tradición romántica en base a la parodia literaria.

En general, el trabajo ofrece la posibilidad de entender el cambio del estudio del Romanticismo inglés en las últimas décadas. De una perspectiva unívoca y tradicional, y tras el giro de dirección en la década de los 90, se distingue una importante apertura a nuevas perspectivas que han expandido las tendencias del largo siglo XVIII, han ampliado el concepto de sensibilidad y Romanticismo y han entendido un nuevo canon donde la literatura popular y las formas periodísticas tienen ya cabida.

La parodia romántica ha sido en esta evolución la Cenicienta de los discursos críticos y este trabajo ha intentado repasar las consideraciones que ha tenido. De ahí que se hayan listado las concepciones y la vacilación de la crítica entre la admiración y el respeto por esta estrategia, así como el rechazo a la misma. A la vez se ha constatado su interés en el contexto romántico, siendo como afirma Stones (1999), la parodia más provocativa de todas las épocas literarias. Se han revisado definiciones que consideran a la parodia muestra de admiración por autor u obra parodiada en posturas tradicionales como las de Highet (1962), Riewald (1966), Hamilton (1884), Symons (1908), Vallins (1954), Macdonald (1960) o Bromwich (1985), o en voces contemporáneas como las de Johnson (2000), o Reza (2010). Y se han añadido voces rompedoras e innovadoras como las de Keen (2004), St. Clair (2008), Lau (2009), Whetley (2013, 2016), Burwich (2015), Casaliggi y Fermanis (2016) o Wu (1999, 2006, 2015), incluyendo a Korkut (2009), defensor de la revalorización de la parodia en el posmodernismo tras absorber las premisas de Rose y Hutcheon.

La importancia del estudio reside en haber sacado a la luz un corpus poco estudiado de tres grandes obras que se analizan comparativamente bajo el prisma de su elemento paródico común y su convergencia en la revisión crítica de la época. *The Anti-Jacobin*, *Warreniana* y *Rejected Articles* funcionan paralelas a la conocida narrativa de Peacock,

referente y modelo para muchas estrategias utilizadas en las parodias, y reincidente en temas que comparten todas. Se prueba la relevancia de los aspectos paródicos de *The Anti-Jacobin* que resultan precursores en la parodia política del movimiento romántico, y que el compendio de *Warreniana* aúna la parodia a las figuras literarias más conocidas de la época en una original conexión con los recursos publicitarios del momento. En concreto aparecen los nombres clásicos románticos (Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron, etc.) en torno a la campaña publicitaria de un famoso empresario, Warren y su betún, uno de los artículos más populares de la época con el que incluso Dickens había trabajado en su infancia. Su original autor, Deacon, exalta la importancia del producto como punto de partida para revisar aspectos admirados y criticados de los “eminent literary characters” (13) usando como hilo conductor las contribuciones editadas por un ficticio Gifford y sin recurrir al tono moralista.

También se ha sacado a la luz a Patmore y su obra *Rejected Articles*, mostrando que hasta ahora había predominado únicamente su rol como periodista sin considerarse su importante y original uso de la parodia de los hermanos Smith. Su obra resulta fundamental ya que ofreció al público lector de la época un vademécum de los diferentes tipos de ensayo romántico existentes emulando a la perfección y con gran sentido del humor a los autores más conocidos del momento, reflejando sus diferentes estilos estéticos y no sus ideas políticas enfrentadas.

Las obras estudiadas revisaron de manera incisiva importantes cuestiones en boga, recurriendo a temas ampliamente reconocidos por los lectores de la época: cuestiones políticas sobre eventos anteriores y secuelas de la Revolución francesa en *The Anti-Jacobin*, estrategias de ventas y anuncios para el betún de Warren, famoso en torno a 1820, o procesos editoriales de aceptación y rechazo en periódicos importantes de la época en *Rejected Articles*.

La dificultad del análisis de las obras reside en que el lector contemporáneo está completamente desvinculado del contexto y resulta complicado reconocer el ardid o mecanismo principal de las parodias al no recordar el pretexto original de los que la parodia depende. Ha sido fundamental por ello comprender las claves políticas (los encarnizados enfrentamientos políticos entre Pitt el joven y Fox), las económicas (la relevancia económica del mercado de productos diarios de famosas empresas y necesidad de ventas) o las culturales (la posición de Patmore en la dura competencia entre periódicos). Se ha visto asimismo como estas tres fuentes principales coinciden con narrativas similares como las de Peacock que parodió el estilo de autores y excesos románticos, poniendo de manifiesto las manías de la época en clave de humor.

Ha quedado patente, pues, que la parodia en la época romántica ha permeado los distintos formatos, no solo la narrativa más seria a través de la novela sino otros más populares y que ha sido abundante y recurrente, conviviendo con autores canónicos que también recurrieron a ella, siendo merecedora de su inclusión en el canon, haciéndose necesario un mayor reconocimiento del que se le ha otorgado hasta ahora.

La parodia romántica, al igual que la literatura de autores canónicos, puede considerarse también lámpara de rasgos claves del movimiento, iluminando, revisando y aclarando cuestiones literarias, políticas y sociales del contexto del que parte. Gracias al análisis de las fuentes estudiadas, se ha demostrado que la parodia permitió exponer temas esenciales del Romanticismo, especialmente el proceso de creación romántica, la literatura sentimental o la melancolía exagerada; figuras políticas del momento: Fox y sus detractores, o autores y reformistas como Cobbett; o controversias económicas, intelectuales y científicas.

Podemos afirmar, pues, que ni la parodia es un fenómeno aislado o parásito, ni que el Romanticismo fue únicamente pura inspiración e ingenio, sino que su resultado fue la convergencia de múltiples factores y que sus textos destilan originalidad, tanto en su

vertiente canónica como en el Romanticismo más popular, formando ese “otro Romanticismo inglés” que completa el inventario de poetas, estilos y temas de la época. Por lo tanto, el binomio parodia-Romanticismo resulta más que posible, es acertado, genuino y real, gracias a que tanto narrativa como literatura popular insertaron en sus páginas el estilo más eminentemente romántico, en este caso, para parodiarlo desde dentro del propio movimiento romántico.

P R O S P E C T U S
OF
THE ANTI-JACOBIN;
OR,
WEEKLY EXAMINER.

The FIRST NUMBER of which will be published on MONDAY the 20th of NOVEMBER 1797,
to be continued every Monday during the fitting of Parliament. Price 6d.

*Possit quid vivida virtus
Experiare, licet: nec longe scilicet hostes
Quarendi.*

AT a moment, when whatever may be the habits of inquiry and the anxiety for information upon subjects of public concern diffused among all ranks of people, the vehicles of intelligence are already multiplied in a proportion nearly equal to this encreased demand, and to the encreased importance and variety of matter; some apology may perhaps be necessary for the obtrusion of a new Paper upon the World: and some account may reasonably be expected of the views and principles on which it founds its pretensions to notice, before it can hope to make its way through the crowd of competitors, which have gotten the start of it in the race for public favour.

THE grounds upon which such pretensions have usually been rested by those who have engaged in undertakings of this kind, are accuracy, variety, and priority of Intelligence, connections at home, correspondences abroad, and, above all, a profession of impartial and unprejudiced attention to all opinions, and to all parties and descriptions of men.

ON none of these Topics is it our intention to enlarge.

OF Our means of information, and of the use which We make of them, our readers will, after a very short trial, be enabled to form their own opinion. And to that trial We confidently commit ourselves: professing, however, at the same time, that if the only advantage which We were desirous of holding out to our Readers, were that of having it in our power to apprise them an hour or a day sooner than those Journals, which are already in their hands, of any event however important,—We should bring to the undertaking much less anxiety for success, and should state our claims on public attention with much less boldness, than We are disposed to do in the consciousness of higher purposes, and more beneficial views.

NOVELTY indeed We have to announce. For what so new in the present state of the daily and weekly PRESS (We speak generally, though there are undoubtedly exceptions which we may have occasion to point out hereafter) as THE TRUTH? To this object alone it is that Our labours are dedicated. It is the constant violation, the disguise, the perversion of the Truth, whether in narrative or in argument, that will form the principal subject of our WEEKLY

EXAMINATION: and it is by a diligent and faithful discharge of this duty,—by detecting falsehood,—and rectifying error,—by correcting misrepresentation, and exposing and chastising malignity,—that we hope to deserve the reception which We solicit, and to obtain not only the approbation of the Country to our attempt, but its thanks for the motives which have given birth to it.

THESE are strong words. But We are conscious of intending in earnest what they profess. How far the execution of our purpose may correspond with the design, it is for others to determine. It is ours to state that design fairly, and in the spirit in which we conceive it.

OF the utility of such a purpose, if even tolerably executed, there can be little doubt, among those persons (a very large part of the community) who must have found themselves, during the course of the last few years, perplexed by the multiplicity of contradictory accounts of almost every material event that has occurred in that eventful and tremendous period; and who must anxiously have wished for some public channel of information on which they could confidently rely for forming their opinion.

BUT before We can expect sufficient credit from persons of this description, to enable us to supply such a defect, and to assume an office so important, it is natural that they should require some profession of our principles as well as of our purposes; in order that they may judge not only of our ability to communicate the information which We promise, but of our intention to inform them aright.

TO that freedom from *partiality* and *prejudice*, of which We have spoken above, by the profession of which so many of our Contemporaries recommend themselves, We make little pretension,—at least in the sense in which those terms appear now too often to be used.

We have not arrived (to our shame perhaps we avow it) at that wild and unshackled freedom of thought, which rejects all habit, all wisdom of former times, all restraints of ancient usage, and of local attachment; and which judges upon each subject, whether of politics or morals, as it arises, by lights entirely its own, without reference to recognized principle, or established practice.

Digitized by Google

Original from
PENN STATE

Primera página del “Prospectus” de la primera edición de *The Anti-Jacobin; or, Weekly Examiner*. Publicado por J Wright. 1797

[<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000007055812;view=1up;seq=7>]

THE
ANTI-JACOBIN;
OR,
WEEKLY EXAMINER.

[TO BE CONTINUED EVERY MONDAY DURING THE SITTING OF PARLIAMENT.]

NO. 1.]

MONDAY, NOVEMBER 20, 1797.

[PRICE 6D.]

OH ENGLAND! MODEL TO THY INWARD GREATNESS,
LIKE LITTLE BODY WITH A MIGHTY HEART,—
WHAT MIGHT'ST THOU DO, THAT HONOUR WOULD THEE DO,
WERE ALL THY CHILDREN KIND AND NATURAL!

SHAKESPEARE. KING HENRY V.

INTRODUCTION.

IN presenting our First Paper to the Public, and in preparing to execute that part of our Plan which consists in the assembling and refuting the Falsehoods of the Week, we have found one difficulty in our way, of which we might indeed, and perhaps ought to have been aware—It is, that many or most of the Misrepresentations which are obtruded upon our daily notice, have their root and foundation in lies of older dates; which either from the circumstance of their never having received a decisive contradiction, or, by dint of being impudently repeated after it, have obtained a sort of prescriptive credit, and are referred to upon all occasions, as if established beyond dispute. It will be necessary, therefore, in many instances, for the complete confutation of modern Falsehoods, to trace them diligently and patiently to their origin; and not only to dam up the current, but to cut off the source.

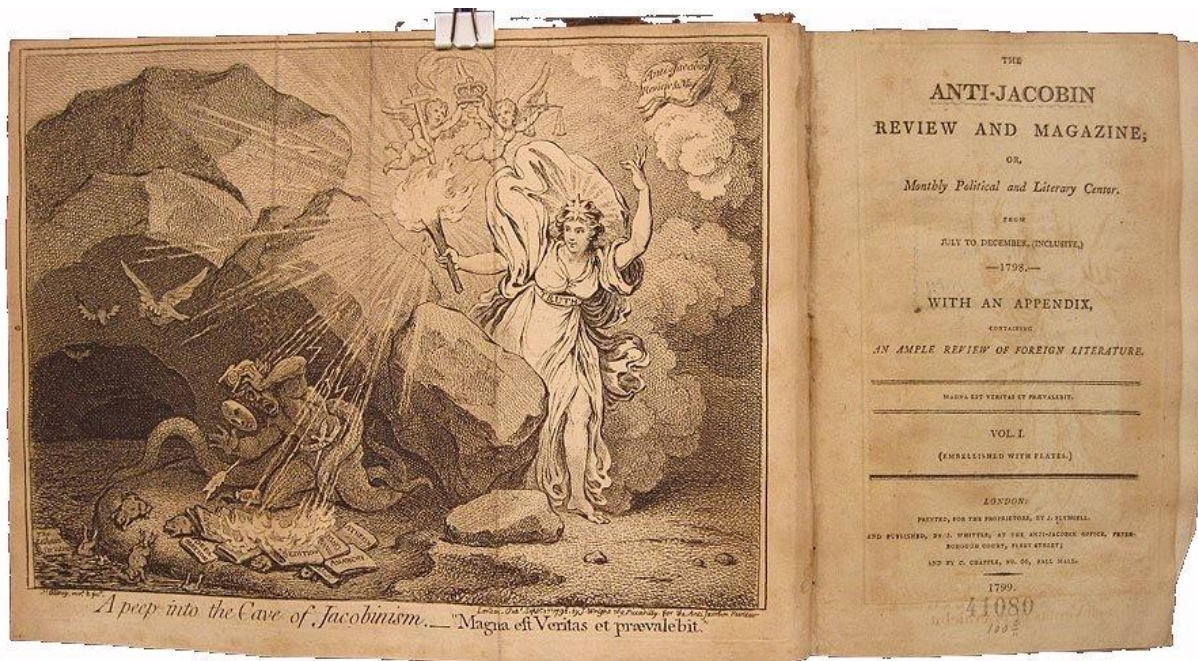
There is perhaps scarcely any point of importance that can come under our consideration, upon which there are not now wandering about the world, mis-statements so gross, and fallacies so glaring, that one wonders how it is possible they should ever have found reception and entertainment for a moment—Many of them, however, are become so familiar to the Public, that they are constantly, and without shame, appealed to by the Jacobins, and are even by many well-meaning persons often admitted, not only as true in themselves, but as the test and standard, whereby the probability of other assertions is to be estimated. The contest in which we are now engaged, we know to have been, on our part, just and necessary in its origin, and continued in all its stages by the obstinate animosity of the enemy. We know that we have no option left for terminating it with safety, but that of vigorous and determined exertion. This war, however, we shall find, according to the unqualified assumption of the *Jacobin Journals*, to have owed its origin to the *Conspiracy of Piltz*, and to the dismissal of M. CHAUVELIN; that its continuance is to be attributed solely to our ambition and desire of ag-

grandizement; and that its conclusion is at any moment in our own power, and has been twice prevented, merely by our stubborn refusal to *speak out* as to the terms and the mode of accommodation.

Concerning the nature and the effects of that tremendous Revolution, which has shaken Europe to its centre—which has confounded all things human and divine, and has worked, and is working, changes in the moral world, no less dreadful than those which it has effected in the political—the Jacobin Creed speaks no less flippantly, and confidently, and falsely. According to them, there never has been in *France*, nor is now, any desire of Conquest—any intention of disturbing other Countries, of destroying their Governments, of violating their Independence, of invading their Rights. To herself, *France* was to secure Internal Tranquillity, Domestic Happiness, Order, good Government, and a purer System of Philanthropy than had yet been known among the corrupted Institutions of Civil Society. To Foreign Nations she announced Universal Benevolence; Friendship, unconfined by natural or political relation; Peace, never to be violated but on the strictest principles of self-defence; Humanity, in the severest trials of War; Forbearance in the utmost excesses of Victory.

Their view therefore exhibits nothing but the successful effort of a virtuous People, rightly directed to effect, what they call, its own moral and political regeneration. Such principles could not fail to ensure the happiness of *France*. They were likely to be equally beneficial to other Nations to whom they could be extended. If these humane and liberal plans were ever disappointed, either in their means or in their end; if this universal remedy has seldom been found either palatable or salutary; if this system of Peace has produced more extensive Wars, and this principle of Benevolence more general calamities, than can be found in all former History; the Despots of the Earth have only to condemn their own obstinacy, in pertinaciously refusing blessings thus generously extended to them. *France* has no apology to make, except perhaps for a degree of

Primera página del Número 1 de la primera edición de *The Anti-Jacobin; or, Weekly Examiner*. Publicado por J Wright en 1797. [<https://www.abebooks.com/first-edition/Anti-Jacobin-Weekly-Examiner-continued-Monday-during/16806382477/bd#&gid=1&pid=1>]



Primera edición de *The Anti-Jacobin Review and Magazine; or Monthly Political and Literary Censor*. Agosto 1798. Fundado por John Gifford, pseudónimo de John Richards Green (1758–1818)
[\[https://iamyouasheisme.files.wordpress.com/2010/04/anti_j.jpg\]](https://iamyouasheisme.files.wordpress.com/2010/04/anti_j.jpg)

Deacon, William Frederick

74705.

WARRENIANA;

WITH

NOTES,

Critical and Explanatory,

BY THE

EDITOR OF A QUARTERLY REVIEW.

I have even been accused of writing Puffs for Warren's
Blacking. LORD BYRON.

LONDON:

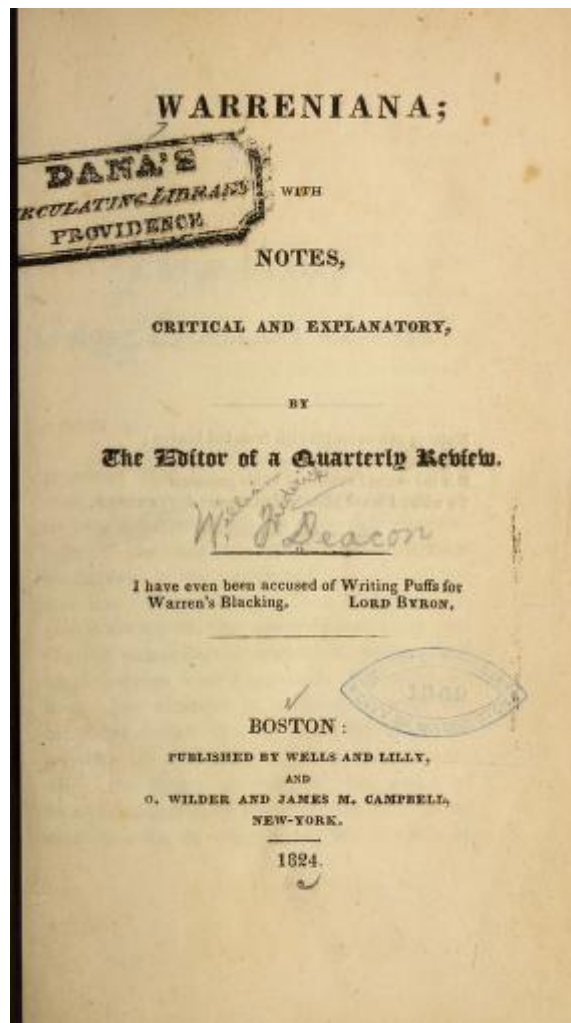
PRINTED FOR

LONGMAN, HURST, REES, ORME, BROWN, AND GREEN,

FATERNOSTER-ROW.

1824.

Primera edición de *Warreniana* (1824) de W. F. Deacon
[<https://archive.org/details/warrenianawithn01deacgoog>]



Primera edición de *Warreniana* (1824) de W. F. Deacon
[<https://archive.org/details/warrenianawithn00deac>]

Smith
REJECTED ADDRESSES:

OR

**THE NEW
THEATRUM . POETARUM.**

*"Fired that the House reject him—'Sdeath! I'll print it,
'And shame the Fools!"* **POPE.**

Seventh Edition.

LONDON :

**PRINTED FOR JOHN MILLER, 25, BOW-STREET,
COVENT GARDEN; AND JOHN BALLANTYNE
AND CO., EDINBURGH.**

1812.

L.F.

Primera edición de *Rejected Addresses* (1812) de J. y H. Smith
[<https://archive.org/details/rejectedaddress00smitgoog>]

69203

REJECTED ARTICLES.

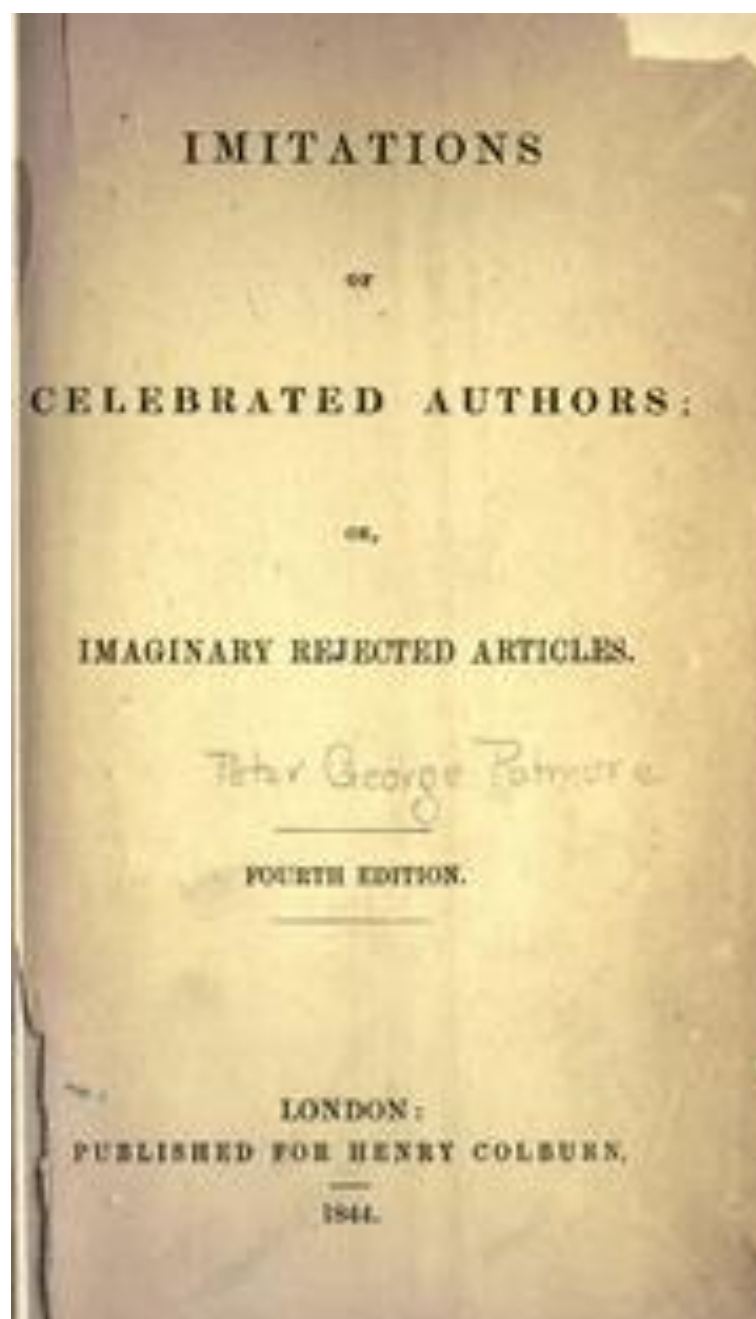
But be these verities, master Steward f—
—Nay, good Alice, now thou questionest less wisely than is thy wont.
They are that they are; and as that I tell them to thee. If they like thee,
well; if not, it would not make them, though they were ten times verities.
OLD PLAY.

LONDON:

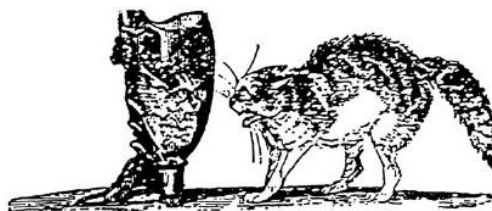
HENRY COLBURN, NEW BURLINGTON STREET.

1826.

Primera edición de *Rejected Articles* (1826) de P. G. Patmore
[<https://archive.org/details/imitationsceleb00patmgoog>]



Cuarta edición (1844) de *Rejected Articles* de P. G. Patmore
<https://archive.org/services/img/imitationsofcele00patmuoft>



THE CAT AND THE BOOT;
OR, AN IMPROVEMENT UPON MIRRORS.

As I one morning shaving sat,
For dinner time preparing,
A dreadful howling from the cat
Set all the room a staring!
Sudden I turn'd—beheld a scene
I could not but delight in,
For in my boot, so bright and clean,
The cat her face was fighting.
Bright was the boot—its surface fair,
In lustre nothing lacking;
I never saw one half so clear,
Except by WARREN'S BLACKING.
(WARREN! that name shall last as long
As beaus and belles shall dash on,
Immortalized in every song
That chants the praise of fashion:
For, oh! without his *Blacking*, all
Attempts we may abolish,
To raise upon our boots at all
The least of jet or polish.)
Surpris'd its brilliancy I view'd
With silent admiration;
The glass that on the table stood
Waxed dimly on its station.
I took the boot, the glass displac'd,
For soon I was aware,
The latter only was disgrac'd
Whene'er the boot was near.
And quickly found that I could shave,
Much better by its bloom,
Than any mirror that I have
Within my drawing-room.
And since that time, I've often smil'd
To think how puss was frighten'd,
When at the boot she tugg'd and toil'd
By WARREN'S *Blacking* brighten'd.

A Shilling of WARREN'S PASTE BLACKING is equal to
four Shilling Bottles of *Liquid Blacking*; prepared by

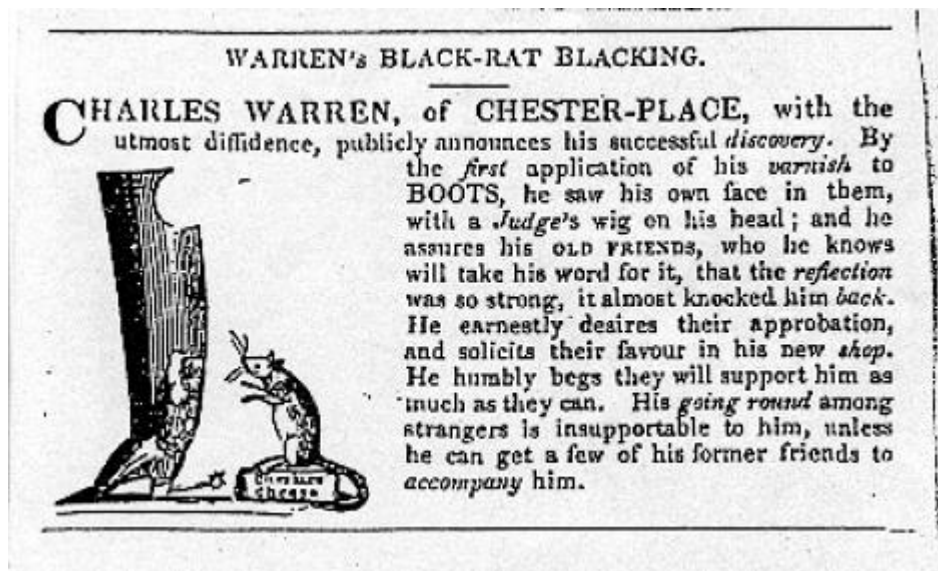
Robert Warren

30, STRAND, London;

and sold by most Venders of *Blacking* in every Town in
the Kingdom, in Pots, 6d. 12d. and 18d. each.

Ask for WARREN'S *Blacking*.

“The Cat and the Boot; or, An Improvement upon Mirrors”. Anuncio para el betún de Warren. Ilustración de Cruikshank (1820)
[<https://es.scribd.com/document/248870428/ADVERTISING-AND-SATIRICAL-pdf>]



“Warren's Black-rat Blacking” de William Hone y George Cruikshank, anuncio paródico en *A Slap at Slop*

[<https://www.erudit.org/en/journals/ron/1999-n15-ron427/005874ar/media/005874arf007n.gif>]

THE TRIUMPH OF MERIT.

When first from the Mart, Number 30, the Strand,
 The Jet emanated, to polish each land,
 There sprung up of impotent rivals a host ;
 But where are they now ? In obscurity lost !
 The Blacking of WARREN, while spreading its name,
 And gaining distinguished and permanent fame,
 Through intrinsic worth, for its splendour unfurl'd,
 Pervades now the whole of the civiliz'd world !

This easy-shining and brilliant Blacking, prepared by
Robert Warren,

30, Strand, London ; and sold in every town in the kingdom. Liquid, in Bottles, and
 Paste Blacking, in Pots, at 6d., 12d. and 18d. each.—*Be particular to inquire for*
Warren's, 30, Strand.—All others are counterfeit.

Anuncio para “Warren's Blacking Warehouse with cat crest”. Pencil inscription
 G. Ck., with additional note: 'C. Dickens lived here'. No source apparent for
 either advert
 [https://www.bl.uk/collection-items/advertisement-for-warrens-black-
 ing-warehouse-with-cat-crest]

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuentes primarias

Adams, H. *Critical Theory since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Aristóteles. *Sobre lo sublime. Poética*. eds. J. I. Ciruelo y A. Verjat. Barcelona: Bosch, 1977.

Ballesteros, A. *Poesía romántica inglesa. Antología bilingüe*. Madrid: Publicaciones ADE, 2011.

Behn, A. *The Rover and Other Plays*. 1677. ed. J. Spencer. Oxford: OUP, 1995, 2008.

Brett-Smith, H. F. B., and C. E. Jones, eds. *Works of Thomas Love Peacock*. 10 vols. London and New York: Constable and Co and Gabriel Wells, 1924-1934.

Cobbett, W. "Address to the Journeymen and Labourers". *Cobbett's Weekly Political Register* 31.18, 1816, 433-464.

Cochran, P., ed. *Hours of Idleness and other Poems*, <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/byron/george/hours-of-idleness/>. Acceso 22 marzo 2019.

Cole, H. *The Works of Thomas Love Peacock, Including His Novels, Poems, Fugitive Pieces, Criticisms, Etc., with a Preface by the Right Hon. Lord Houghton, A Biographical Notice by His Grand-Daughter, Edith Nicolls, and Portrait*. 3 vols. London: Richard Bentley and Son, 1875.

Coleridge, H. N. *Table-Talk*, 1835, vol. 1, 193.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. New York: Penguin Books, 1986.

Driver, P., ed. *Eighteenth-Century Poetry*. London: Penguin Popular Poetry, 1996.

Fowler, R., ed. *Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Garnett, D., ed. *The Novels of Thomas Love Peacock*. London: Rupert Hart-Davis, 1948.

Goethe, J. W. *The Sorrows of Young Werther*. 1774. Trad. Michael Hulse. London: Penguin Classics, 1989.

- Greenberg, R. A., and W. Bowman, eds. *The Writings of Jonathan Swift: Authoritative Texts, Backgrounds, Criticism*. New York: W.W. Norton & C., 1973.
- Hall, J. E., ed. *The Port Folio*. vol. 17. Filadelfia: Harrison Hall, 1824, <https://books.google.es/books?id=MvIaAAAAYAAJ&pg=RA1-PA453&lpg=RA1-PA453&dq=Warreniana+Americana&source=bl&ots=ydKASAyjYD&sig=ACfU3U0p0iR4u8KkVl64OxOLqJXxJaGzdg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiftNmwgJbhAhWDzYUKHaC4BkkQ6AEwAXoECAGQAQ#v=onepage&q=Warreniana&f=false>. Acceso 22 marzo 2019.
- Hamilton, W. *Parodies of the Works of English & American Authors*. vol. 1. London: Reeves and Turner, 1884.
- Jerrold, W., and R. M. Leonard, eds. *A Century of Parody and Imitation*. London: Oxford UP, 1913.
- Johnson, S. *Dictionary of the English Language*. London: Studio Editions, 1994.
- Johnston, F., and M. Bevis, eds. *Crotchet Castle. The Cambridge Edition of the Novels of Thomas Love Peacock*. Cambridge: CUP, 2016.
- Joukovsky, N. A., ed. *Nightmare Abbey. The Cambridge Edition of the Novels of Thomas Love Peacock*. Cambridge: CUP, 2016.
- . *The Letters of Thomas Love Peacock*. 2 vols. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Kent, D. A., y D. R. Ewen, eds. *Romantic Parodies, 1797-1831*. London and Toronto: Associated UP, 1992.
- Keymer, T., y J. Mee. *The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1830*. Cambridge: CUP, 2004.
- Knight, R. P. *The Progress of Civil Society. A Didactic Poem, in Six Books*. London: Bullmer and Co., 1796.
- Lee, S., ed. *Dictionary of National Biography*. vol. 45. London: Smith, Elder, 1896: 367-386.
- Lonsdale, R., ed. *Eighteenth-Century Women Poets*. Oxford and New York: Oxford UP, 1990.

- Macdonald, D., ed. *Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and After*. London: Faber and Faber, 1960.
- Mathew, H. C. G., and B. Harrison, eds. *Oxford Dictionary of National Biography. From the Earliest times to the year 2000*. vol 43. Oxford: Oxford U P, 2004.
- Morley, H., ed. *Parodies and Other Burlesque Pieces*. London: Routledge, 1890.
- Murray, C. J., ed. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. New York, London: Fitzroy Dearborn/Taylor & Francis Group, 2004.
- Murray, J., ed. *Lord Byron's Correspondence*. 2 vols. London: John Murray, 1822.
- Murray, J. A. H. et al. *The Oxford English Dictionary*. vol. 11. Oxford: Clarendon P, 1989.
- Patmore, P. G. *Letters on England. By Victoire, Count De Soligny*. vol. 1. London: Henry Colburn, 1823.
- . *My Friends and Acquaintance: being Memorials, Mind-Portraits, and Personal Recollections of Deceased Celebrities of the Nineteenth Century: with Selections from their Unpublished Letters*. 3 vols. London: Saunders and Otley, 1854.
- . "Essay on Fashionable Literature". Brett-Smith and Jones, vol. 8, 1924-1934, 263-291.
- . "The Four Ages of Poetry". Adams, 1971, 490-497.
- . "French Comic Romances". Brett-Smith and Jones, vol. 9, 1924-1934, 255-287.
- . "Gastronomy and Civilization". Brett-Smith and Jones, vol. 9, 1924-1934, 341-401.
- . *Nightmare Abbey / Crotchet Castle*. London: Penguin Classics, 1986.
- Read, H., ed. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London: Kegan Paul, 1936, <http://www.english.ccsu.edu/jones/resources/RomanticismandClassicism.pdf>. Acceso 4 febrero 2005.
- Reiman, D. H., and N. Fraistat, eds. *Shelley's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition*. New York and London: Norton, 2002.

- Richetti, J., ed. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Ross, A., ed. *Richard Steele and Joseph Addison. Selections from The Tatler and The Spectator*. Harmondsworth: Penguin Books, 1988.
- Smith, H., ed. *Memoirs, Letters, and Comic Miscellanies in Prose and Verse of the Late James Smith, Esq. In Two Volumes*. London: Henry Colburn, 1840.
- Smith, J., and H. Smith. *Rejected Addresses: or the New Theatrum Poetarum*. London: Murray, 1833.
- Squire, J. C. *Apes and Parrots. An Anthology of Parodies*. London: Herbert Jenkins, 1928.
- Stephen, L., ed. *Dictionary of National Biography*. vol. 14. London: Smith, Elder, 1888: 248-249.
- . *Dictionary of National Biography*. vol 20. London: Smith, Elder, 1889: 95-112.
- Stones, G., and J. Strachan, eds. *Parodies of the Romantic Age*. 5 vols. vol.1 *The Anti-Jacobin*. vol.2 *Collected verse parody*. vol.3 *Collected prose parody*. vol.4 *Warreniana*. vol.5 *Rejected articles*. London: Pickering & Chatto, 1999.
- Strachan, J., ed. *British Satire 1785-1840*. 5 vols. London: Pickering & Chatto, 2003.
- Swift, J. *A Tale of a Tub*. Greenberg y Bowman, 1973, 267.
- Symons, A., ed. *A Book of Parodies*. London: The Gresham Publishing Company, 1908.
- The Anti-Jacobin, Or, Weekly Examiner*, vol. 1.1-18, 4th ed., 1799, <https://books.google.es/books?id=LPXVAAAAMAAJ&pg=PP9&dq=The+Anti-Jacobin+fourth+edition+volume+I&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjx4c-Zh8feAhVCK1A>. Acceso 17 noviembre 2018.
- The Anti-Jacobin, Or, Weekly Examiner*, vol. 2.19-36, 4th ed., 1799, <https://books.google.es/books?id=hvXVAAAAMAAJ&pg=PA622&lpg=PA622&dq=The+Anti-Jacobin+we+have+exposed+their+Principles,+detected+their+Motives&source=>

[bl&ots=blZxBfpof_&sig=0iqzf4c-CyxVkZDO9HZcdUg_sLg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjeseO378beAhULU](#). Acceso 17 noviembre 2018.

Wells, C., ed. *A Parody Anthology*. New York. Dover Publications, 1904, 1967.

6.2. Fuentes secundarias

- Abrams, M. H. *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*. New York and London: W. W. Norton and Company, 1984.
- . *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1953.
- Andrews, A. *The History of British Journalism, from the Foundation of the Newspaper Press in England, to the Repeal of the Stamp Act in 1855; with Sketches of Press Celebrities*. London: R. Bentley, 1859, 194.
- Bajtín, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: U. of Texas P, 1981.
- Banks, B. "Rhetorical Missiles and Double Talk: *Napoleon, Wordsworth, and the Invasion Scare of 1804*". Behrendt, 1997, 103-119.
- Barker-Benfield, G. J. "Sensibility". McCalman, 1999, 102-114.
- Bates, B. R. *Wordsworth's Poetic Collections, Supplementary Writing and Parodic Reception*. London: Pickering & Chatto, 2012.
- Bayless, M. *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*. Ann Arbor: The U. of Michigan P, 1996.
- Behrendt, S. C., ed. *Romanticism, Radicalism, and the Press*. Detroit: Wayne State UP, 1997.
- Bennett, D. "Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading". *Critical Quarterly* 27.4, 1985, 27-43.
- Bernbaum et al. *The English Romantic Poets. A Review of Research*. Raysor, 1950.
- Bloom, H. *The Visionary Company*. New York: Doubleday, 1971.
- . *The Western Canon. The Books and Schools of the Age*. London: Papermac, 1996.
- Boening, J. "The Unending Conversation". Sondrup y Nemoianu, 2004, 285-301.
- Bohls, E. A. *Romantic Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: Edinburgh U P, 2013.

- Bond, R. P. *English Burlesque Poetry, 1700-1750*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1932.
- Botein, S., J. R. Censer, and H. Ritvo. "The Periodical Press in Eighteenth-Century English and French Society: A Cross Cultural Approach". *Comparative Studies in Society and History* 23.3, 1981, 464-490.
- Boxman-Shabtai, L. "Reframing the Popular: A New Approach to Parody". *Poetics* 67, 2018, 1–12.
- Breuning, C. *The Age of Revolution and Reaction, 1789-1850*. New York: Norton & Co., 1970.
- Brinton, C. *The Political Ideas of the English Romanticist*. London: Oxford UP, 1926.
- Bromwich, D. "Parody, pastiche, and allusion" en *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1985, 328-344.
- . ed. *Romantic Critical Essays*. Cambridge: CUP, 1987, 184. Johnston y Bevis, 2016.
- Brower, R. A. *Mirror on Mirror. Translation, Imitation, Parody*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Burns, B. *The Novels of Thomas Love Peacock*. London: Croomhelm, 1985.
- Burwich, F. *Romanticism: Keywords*. Oxford: John Willey & Sons Ltd., 2015.
- Butler, M. *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- . *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- . *Peacock Displayed. A Satirist in His Context*. London: Routledge and Kegan and Paul, 1979.
- . *Romantics, Rebels & Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford UP, 1981.
- Caesar, T. "'I Quite Forget What – Say a Daffodily': Victorian Parody." *English Literary History* 51, 1984, 795-818.

- Carter, R., and J. McRae. *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*. London and New York: Routledge, 2001.
- Casaliggi, C., and P. Fermanis. *Romanticism. A Literary and Cultural History*. New York: Routledge, 2016.
- Cass, J., and L. Peers, eds. *Romantic Border Crossings*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2008.
- Chambers, R., ed. *Cyclopaedia of English Literature; A History, Critical and Biographical, of British Authors, from the Earliest to the Present Time*. Edinburgh: William and Robert Chambers, 1844, <https://books.google.es/books?id=wMYiAAAAMAAJ&pg=PA430&lpg=PA430&dq=Cyclopaedia+of+English+Literature+one+of+the+luckiest+hits&source=bl&ots=kkWSXafLm5&sig=ACfU3U2D5BXKFKTyvWQQ3Qi4B4MACNpEjQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiJmaP6lobhAhVSQBoKHdTCBqEQ6AEwCHoECAQQAQ#v=onepage&q=%20one%20of%20the%20luckiest%20hits&f=false>. Acceso 16 marzo 2019.
- Chambers, R. W. *Parodic Perspectives – A Theory of Parody*. Indiana: Indiana UP, 1974.
- . *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.
- Cernuda, L. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Editorial Tecnos, 1986.
- Close, A. “Don Quixote as a Burlesque Hero: A Re-Constructed Eighteenth-Century View”. *Forum for Modern Languages Studies* 10.4, 1974, 365-378.
- Comellas, M. “‘¡Yo quiero ser caribe! ¡Yo quiero ser romántico!’ del buen humor del anti-romanticism.” *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona, Universitat, 1998: 357-371. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- Cox, J. N. “Leigh Hunt’s *Foliage*: a Cockney manifesto”. *Roe*, 2003, 58-77.

- . *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and their Circle*.
Cambridge: CUP, 1998.
- . *Romanticism in the Shadow of War: Literary Culture in the Napoleonic War Years*.
Cambridge University Press, 2014.
- Cross, A. J. "From Lyrical Ballads to Lyrical Tales: Mary Robinson's Reputation and
The Problem of Literary Debt". *Studies in Romanticism* 40.4, 2001, 571-605.
- Curran, S. *Poetic Form and British Romanticism*. New York and Oxford: Oxford UP,
1989.
- . *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: CUP, 1996.
- Dane, J. A. *Parody. Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*.
Norman and London: U. of Oklahoma P, 1988.
- . "Parody and Satire: A Theoretical Model". *Genre* 13.2, 1980, 145-160.
- Dart, G. *Graeme Stones and John Strachan (ed.), Parodies of the Romantic Age*,
<http://www.bars.ac.uk/profile/bulletin/22.pdf>. Accesso 3 marzo 2006.
- Davenport, W. A. "A Book of Burlesque. Sketches of English Stage Travestie and
Parody". *The Whitefriars Library of Wit and Humour*. vol 5. London: Henry, 1891.
- Davis, J. L. "Criticism and Parody". *Thought* 26, 1951, 180-204.
- Davis, R.C., y L. Finke, eds. *Literary Criticism and Theory. The Greeks to the Present*.
New York: Longman, 1989.
- Day, A. *Romanticism*. New York: Routledge, 1996.
- Deeds, E. "Finger Exercises: Parody as a Practice for Postmodernity". *European Journal
of English Studies* 3.2, 1999, 226-240.
- Denisoff, D. *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*. Cambridge: Cambridge UP,
2001.
- Dentith, S. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.
- Deresiewicz, W. *Jane Austen and the Romantic Poets*. New York: Columbia UP, 2004.

- Derrida, J. *Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons: Les Styles de Nietzsche*. Trad. Barbara Harlow. Chicago: UChP, 1978, 1981.
- Elices, J. F. *Historical and Theoretical Approaches to Satire*. Muenchen: Lincom Europa, 2004.
- Everest, K. *English Romantic Poetry. An Introduction to the Historical Context and the Literary Scene*. Filadelfia. Open UP, 1990.
- Fang, K. *Romantic Writing and the Empire of Signs*. Charlottesville: U of Virginia P, 2010.
- Felstiner, J. *The Lies of Art. Max Beerbohm's Parody and Caricature*. New York: Knopf, 1973.
- Ferber, M., ed. *A Companion to European Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Ferreira, J. “‘A Dangerous Stroke of Art’: Parody as Transgression”. *European Journal of English Studies* 3.1, 1999, 64-77.
- Flores, C., y J. González. “Los clásicos españoles en el Romanticismo inglés: el caso de Lope de Vega y 'La hermosura de Angélica' en 'Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal' de Robert Southey, *Bulletin of Spanish Studies* XCVI, 8, 2019, 1-29.
- Forster, J. P. *Jonathan Swift. The Fictions of the Satirist. From Parody to Vision*. Berne: European Academic Publishers, 1998.
- Freedgood, E., and M. McLane. “Romantic Realism/Victorian Romance”: An Introduction to Four Provocations. *Romanticism and Victorianism on the Net* 2013, <https://ravonjournal.files.wordpress.com/2011/11/ravon64bart00romanticrealismintroduction.pdf>. Acceso agosto 2019.
- Freeman, R. “Parody as Literary Form: George Herbert and Wilfred Owen”. *Essays in Criticism*. 13.4, 1963, 307-322.

- Fulford, R. *The Trial of Queen Caroline*. London: B. T. Batsford, 1967.
- Furst, L. R. *Romanticism*. London: Methuen, 1969.
- Galván, F., ed. *Márgenes y centros en la literatura británica actual*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000.
- Galván, F., A. Lázaro, y L. Sierra, eds. *Mary Wollstonecraft and her World*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998.
- Gardiner, J., and N. Wenborn, eds. *The History Today Companion to British History*. London: Collins and Brown, 1995.
- Gaull, M. "Pantomime as Satire: Mocking a Broken Charm". Jones, 2003, 207-224.
- . "Romantic Humor: The Horse of Knowledge and the Learned Pig". *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature* 9.4, 1976, 43-64.
- Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández. Madrid: Taurus, 1989.
- Giddings, R. *Charles Dickens*. London: Greenwich Exchange, 2002.
- Gill, S. *The Cambridge Companion to Wordsworth*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- . *The Parodic Sermon in European Perspective. Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Wiesbaden: Steiner, 1974.
- Halliwell, J. "Loyalist Satire, Parody and the Anti-Jacobin". Hull, 2008, 35-67.
- Hannoosh, M. *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*. Ohio State: Columbus, 1989.
- . "Reflexive Function of Parody". *Comparative Literature* 41.2, 1989, 113-127.
- Harries, D. *Film Parody*. London: BFI Publishing, 2000.
- Hawkins, E. "Authors of the Poetry of the Anti-Jacobin". *Notes & Queries* 1.79, 1851), 348, <http://www.gutenberg.org/files/26899/26899.txt>. Acceso 17 diciembre 2019.
- Higgins, D. *Romantic Genius and the Literary Magazine. Biography, Celebrity, Politics*. New York: Routledge, 2005.

- Highet, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton UP, 1962.
- Hood, T. "The Advertisement Literature of the Age". *The New Montly Magazine* 67, 1843, 111-116.
- Hogg, J., ed. *Salzburg Studies in English Literature under the Direction of Professor Erwin Stürzl. Jacobean Drama Studies* 19. Austria: Universität Salzburg, 1972.
- Holmes, R. *The Romantic Poets and Their Circle*. London: National Portrait Gallery Insights, 2005.
- Householder, F. W. "Parodia". *Classical Philology* 39, 1944, 1-9.
- Hudson, H. D. "Byronic Advertising: Celebrity, Romantic Biography and *The London Magazine*". *European Romantic Review* 27.6, 2016, 747-767, <https://doi.org/10.1080/10509585.2016.1235823>. Acceso 22 diciembre 2018.
- Hull, S. ed. *The British Periodical Text, 1797-1835: A Collection of Essays*. Penrith: Humanities-Ebooks, 2008.
- . *The Familiar Essay, Romantic Affect and Metropolitan Culture: The Sweet Security of Streets*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1991.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen, 1985.
- . *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge, 1995.
- Jack, I. *English Literature. 1815-1832. Scott, Byron, and Keats*. Oxford: Clarendon P, 1963.
- Jarrells, A. S. *Britain's Bloodless Revolutions. 1688 and the Romantic Reform of Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

- Johnson, B. *The Mode of Parody. An Essay at Definition and Six Studies*. Frankfurt: Peter Lang, 2000.
- Johnston, K. R. "Romantic Anti-Jacobins or Anti-Jacobin Romantics?". *Romanticism on the Net* 1999, <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/antijacobin.html>, <https://www.erudit.org › ron › 1999-n15-ron427>. Acceso 28 julio 2019.
- Jones, M. "Parody and Its Containments: The Case of Wordsworth". *Representations* 54, 1996, 57-79.
- Jones, S. E. *Satire and Romanticism*. London: Macmillan P, 2000.
- . ed. *The Satiric Eye. Forms of Satire in the Romantic Period*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Joukovsky, N. A. "Peacock's Modest Proposal: the two voices of The Four Ages of Poetry". *Philological Quarterly* 96.4, 2017, 489-516.
- Keen, P., ed. *Revolutions in Romantic Literature: An Anthology of Print Culture*. Canada: Broadview P, 2004.
- Kelly, G. *The English Jacobin Novel (1780-1805)*. London: Oxford UP, 1976.
- Kitchin, G. *A Survey of Burlesque and Parody in English*. London and Edinburgh: Oliver and Boyd, 1931.
- Kitson, P. J. *Placing and Displacing Romanticism*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Kjellin, H. *Talkative Banquets*. Estocolmo: Almquist & Wiksell, 1974.
- Klancher, J. P. *The Making of the English Reading Audiences, 1790-1832*. Madison: U of Wisconsin P, 1987.
- . "Prose". McCalman, 1999, 279-286.
- . *Transfiguring the Arts and Sciences: Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age*. Cambridge: CUP, 2013
- Korkut, N. *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt: Peterlang, 2009.

- Laqueur, T. "The Queen Caroline Affair: Politics as Art in the Reign of George IV". *Journal of Modern History* 54, 1982, 417-466.
- Lau, B., ed. *Fellow Romantics. Male and Female British Writers, 1790-1835*. Long Beach: Ashgate, 2009.
- Lázaro, L. A. "El espíritu satírico en la novela británica contemporánea". Galván, 2000, 93-119.
- . "Social and Political Satire in the English Jacobin Novel: Some Well-nigh Forgotten Names and Works". Galván, 1998, 101-110.
- Léglu, C. *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000.
- Lelievre, F. J. "The Basis of Ancient Parody". *Greece and Rome* 1.2, 1954, 66-81.
- Lessenich, R. P. *Neoclassical Satire and the Romantic School, 1780-1830*. Göttingen: V&R Unipress/Bonn UP, 2012.
- Losada, M. "Byron, Quevedo Redivivus". *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada* n.2, 1998, 125-128.
- Lovejoy, A. O. "On Discriminations of Romanticisms". *PMLA* 39, 1924, 229-253.
- . "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas". *Journal of the History of Ideas* 2, 1941, 257-278.
- Löwry, M., and R. Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Trad. C. Porter. Durham/London: Duke UP, 2001.
- Mack, R. L. *The Genius of Parody. Imitation and Originality in Seventeenth and Eighteenth-Century English Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Maidment, B. "Imagining the Cockney University: Humorous Poetry, the March of Intellect, and the Periodical Press, 1820-1860". *Victorian Poetry* 52.1, 2014, 21-39.
- Mason, N. *Literary Advertising and the Shaping of British Romanticism*, Johns Hopkins UP, 2013.

- Maxwell, R., and K. Trumpener, eds. *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- McCalman, I., ed. *An Oxford Companion to The Romantic Age. British Culture 1776-1832*. Oxford, New York: Oxford UP, 1999.
- McElroy, J. F. "Parody and Burlesque in the Tragicomedies of Thomas Middleton. Introduction". Hogg, 1972, 1-34.
- McFarland, T. *Romantic Cruxes. The English Essayists and the Spirit of the Age*. Oxford: Clarendon P, 1987.
- . *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*. Chicago and London: UCh. P, 1985.
- Moore, J., and J. Strachan. *Key Concepts in Romantic Literature*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Morton, M. K. "A Paradise of Parodies". *Satire Newsletter* 9, 1971, 33-42.
- Morton, T. *The Poetics of Spice. Romantic Consumerism and the Exotic*. Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- Müller, B., ed. *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Mumford, H. *Revolution and Romanticism*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Navarrete, R., M. Losada, y P. J. Pardo. "El estudio comparado de la literatura inglesa en el siglo XVIII". *Estudios de Filología Moderna*. Universidad de Castilla-La Mancha 2, 2001, 137-58.
- Nünning, A. "The Creative Role of Parody in Transforming Literature and Culture: An Outline of a Functionalist Approach to Postmodern Parody". *European Journal of English Studies* 3.2, 1999, 123-137.
- "Obituary." *Athenaeum*, XVI Feb 10, 1866, 208.
- Ogborn, J., and P. Buckroyd. *Satire*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- O'Halloran, M. *James Hogg and British Romanticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

- Palmeri, F. *Satire, History, Novel. Narrative Forms, 1665-1815*. London: Associated UPs, 2003.
- Pardo, P. J. "Satire on Learning and the Type of the Pedant in Eighteenth-Century Literature". *BELLS* 13, 2004.
- Parker, M. *Literary Magazines and British Romanticism*. Cambridge: CUP, 2000.
- Paulson, R. *Hogarth's Harlot. Sacred Parody in Enlightenment England*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 2003.
- . *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven and London: Yale UP, 1967.
- Peckham, M. *Romanticism and Ideology*. Hanover and London: Wesleyan UP, 1995.
- Pérez, C., y P. Zambrano. *John Keats. The Eve of St. Agnes/La víspera de Santa Inés*. Huelva: Servicio de Publicaciones, 1996.
- Perry, S. "Romanticism: The Brief History of the Concept". Wu, 1999, 3-11.
- . "Coleridge, the Return to Nature, and the New Anti-Romanticism: An Essay in Polemic". *Romanticism On the Net* 4, <http://users.ox.ac.uk/~scat0835/antirom.html>. Acceso 3 noviembre 2002
- Petr, P. et al. *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody*. Frankfurt: Peter Lang, 1985.
- Phiddian, R. *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Pozuelo Yvancos, J. M. "Parodiar rev(b)elar". *Exemplaria* 4, 2000, 1-18.
- Prance, C. A. *The Characters in the Novels of Thomas Love Peacock 1785-1866*. Lewiston/ Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen P, 1992.
- Presbrey, F. *The History and Development of Advertising*. New York: Greenwood P, 1929, 1968.
- Prickett, S., ed. *The Romantics*. New York: Holmes and Meier, 1981.

- Priestman, J. "The Age of Parody. Literary Parody and Some Nineteenth Century Perspectives". Tesis, Universidad de Kent, 1980.
- Pujals, E. *El Romanticismo inglés. Orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*. Santander: UIMP, 1969.
- Ramos, M. R. *El Mock-Symposium en las novelas de T. L. Peacock: Una deuda con los clásicos*. Huelva: Universidad de Huelva, 2003.
- . "La parodia romántica: parodiando a los románticos o los románticos parodian". A. Rodríguez Celada, D. Pastor, y P. J. Pardo, eds. *Actas del XVII congreso internacional AEDEAN*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- Raysor, T. M., ed. *The English Romantic Poets. A Review of Research by Ernest Bernbaum et al.* New York: Modern Language Association of America, 1950.
- "Review Work: *Rejected Addresses, or the New Theatrum Poetarum. From the Nineteenth London Edition; Carefully Revised, with an Original Preface and Notes by The Authors*" *The North American Review* 50.107, 1840, 534-535.
- Reza, M. "Parody: Another Revision". *Journal of Language and Translation* 1.1, 2010, 85-90.
- Richardson, H. *Parody*. English Association Pamphlet nº 92. Oxford: Oxford UP, 1935.
- Riewald, J. G. "Parody as Criticism". *Neophilologus* 50, 1966, 125-148.
- Robson, L. "The Pleasures of Postcolonial Parody: Beyond Comic Subversion". Tesis, King's College London, 2016.
- Rodway, A. *The Romantic Conflict*. London: Chatto and Windus, 1963.
- Roe, N., ed. *Leigh Hunt. Life, Poetics, Politics*. Routledge: London and New York, 2003.
- . *Romanticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- . *John Keats and the Culture of Dissent*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Rogers, P., ed. *The Context of English Literature. The Eighteenth Century*. New York: Holmes and Meier Publishers, 1978.

- Rose, M. A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- . *Parody. Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- . "Parody Revisited". Petr, 1985, 187-192.
- Rosenthal, L. *Romanticism*. New York: Parsktone IP, 2014.
- Russell, G. "Theatre". McCalman, 1999, 223-231.
- Ruston, Sh. *Creating Romanticism. Case Studies in the Literature, Science and Medicine of the 1790s*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2013.
- . *Romanticism*. London: Continuum, 2007.
- Scott, P. "From *Bon Gaultier* to "*Fly Leaves*": Context and Canon in Victorian Parody". *Victorian Poetry* 26, 1988, 249-65.
- Schoenfield, M. "Voices Together: Lamb, Hazlitt and the London", *Studies in Romanticism*, 29, 1990, 257-72.
- Siskin, C., and W. Warner. "If This is Enlightenment Then What Is Romanticism?". *European Romantic Review* 22.3, 2011, 281-291.
- Smeall, J. L. *English Satire, Parody and Burlesque*. Exeter: Wheaton & Co., 1952.
- Smith, E. A. *A Queen on Trial. The Affair of Queen Caroline*. Alan Sutton, 1994.
- Sondrup, S., and V. Nemoianu, eds. *Non-Fictional Romantic Prose. Expanding Borders*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2004.
- St. Clair, W. "Publishing, Authorship, and Reading". Maxwell y Trumpener, 2008, 23-46.
- Stevens, D. *Romanticism*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Stewart, D. G. "P. G. Patmore's *Rejected Articles* and the Image of the Magazine Market". *Romanticism* 12.3, 2006, 200-211.
- Stone, C. *The Art and Craft of Letters. Parody*. London: Martin Secker, 1914.

- Stones, G. "Parody and Romanticism". Tesis, Universidad de Oxford, 1994.
- Strachan, J. *Advertising and Satirical Culture in the Romantic Period*. Cambridge: CUP, 2007.
- Talfourd, Th. N. "Prefatory Memoir of the Late William Frederick Deacon". *Annette. A Tale*. London: Coulburn, 1852, 3-35.
- Tave, S. M. *The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Chicago: The U of Chicago P, 1960.
- Taylor, D. F. *The Politics of Parody: A Literary History of Caricature, 1760-1830*. Yale: YUP, 2018.
- Terry, R. *Mock-Heroic from Butler to Cowper. An English Genre and Discourse*. Aldeshot: Ashgate, 2005.
- Thompson, E. P. *The Romantics. England in a Revolutionary Age*. Suffolk: The Merlin P, 1997.
- Thompson, M. *George Canning, Liberal Toryism, and Counterrevolutionary Satire in the Anti-Jacobin*. Brigham: BYU, 2013
- Thomson, Ph. "Satiric Strategies". Petr, 1985, 111-112.
- Tucker, J. G., ed. *Against the Grain. Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature*. Bloomington: Slavica: 2002.
- Uscinski, P. "The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Lawrence Stenre)". Tesis, University of Warsaw, 2015.
- Vallins, G. H. *Sincere Flattery. Parodies from "Punch"*. London: The Epworth P, 1954.
- . *After a Manner. A Book of Parodies*. London: The Epworth P, 1956.
- Vián, A. "La *Batracomimaquia* y *El Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía". 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 1981, 145-162.

- Wallace, M. L. "Crossing from 'Jacobin' to 'Anti-Jacobin': Rethinking the Terms of English Jacobinism". Cass y Peers, 2008, 99-112.
- . *Enlightening Romanticism, Romancing the Enlightenment: British Novels 1750-1832*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Walvin, J. "Slavery". McCalman, 1999, 58-65.
- Wardroper, J. *The Caricatures of George Cruikshank*. Boston: David R. Godine Publisher, 1978.
- . *The World of William Hone. A New Look at the Romantic Age in Words and Pictures of the Day*. London: Shelfmark Book, 1997.
- Watson, R. N. *Ben Jonson's Parodic Strategy. Literary Imperialism in the Comedies*. Cambridge: Harvard U P, 1987.
- Watson, J. S. *The Reign of George III. 1760-1815*. Oxford: Clarendon P, 1960.
- Watt, P. R., and J. Green, eds. *The Alternative Sherlock Holmes: pastiches, parodies, and Copies*. New York: Routledge, 2003, 2016.
- Wellek, R. *Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale UP, 1963.
- Wheatley, K. *Romantic Feuds. Transcending the "Age of Personality"*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2013.
- Wolfson, S., and W. Galperin. "The Romantic Century". 1997, <http://www.rc.umd.edu/reference/misc/confarchive/crisis/crisiisa.html>. Acceso 24 mayo 2006.
- Wolfson, S. *Romantic Interactions: Social Being and the Turns of Literary Action*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2010.
- Wordsworth, J. *Visionary Gleam: Forty Books from the Romantic Period*. Poole and New York: Woodstock, 1993.
- Wood, M. *Radical Satire and Print Culture. 1790-1822*. Oxford: Clarendon P, 1994.
- Woodring, C. *Politics in English Romantic Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1970.
- Wu, D., ed. *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwells Publishers, 1999, 2006.

- . *30 Great Myths about the Romantics*. Oxford: Willey Blackwells, 2015.
- . *Romanticism. An Anthology*. Oxford: Willey Blackwells, 2006, 2012.
- . *William Hazlitt. The First Modern Man*. Oxford: OUP, 2008.
- . "Wordsworth Poetry to 1798". Gill, 2003, 22-37.