



DOSSIER

**EUGENIO DE OCHOA, MEDIADOR
CULTURAL ENTRE ESPAÑA Y
EUROPA**

***EUGENIO DE OCHOA, CULTURAL
MEDIATOR BETWEEN SPAIN AND
EUROPE***

Raquel Sánchez García

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 27/06/2014. Aceptado: 14/09/2014

Cómo citar este artículo/Citation:

Sánchez García, Raquel (2016). "Eugenio de Ochoa, mediador cultural entre España y Europa", *Hispania Nova*, 14, pág. 291-309, en <http://www.uc3m.es/hispanianova>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: Eugenio de Ochoa (1815-1872) fue un escritor, traductor, crítico y editor español. Su actividad como mediador cultural fue fundamental para entender el intercambio de ideas entre España y Europa durante el reinado de Isabel II. Formó parte de la una red de relaciones personales e intelectuales que se movía en torno al mundo de la literatura, la pintura, la edición y la traducción. Su trayectoria representa un caso de estudio típico del traductor y creador cosmopolita que actuó como puente entre diversos entornos culturales.

Palabras clave Mediadores culturales, transferencias culturales, historia de la cultura, sociología de la cultura, historia de la edición, traducción.

Abstract: Eugenio de Ochoa (1815-1872) was a Spanish writer, translator, critic and publisher. His activity as a cultural mediator was essential for understanding the exchange of ideas between Spain and Europe during the reign of Isabel II. Around him, it is possible to reconstruct a network of personal relationships that moved around the world of literature, painting, editing and translation. His career is a case study of the cosmopolitan translator and creator who acted as a bridge between several cultural environments..

Key words Cultural mediators, cultural transferts, history of culture, sociology of culture, publishing history, translation

El desarrollo cultural de un país se articula alrededor de una tupida red de personajes que interactúan por medio de instituciones, publicaciones, ámbitos de sociabilidad y otros vehículos de comunicación que permiten la aparición de obras literarias, composiciones musicales, creaciones artísticas y descubrimientos científicos. En esa tupida red, a menudo no se presta la debida atención a los individuos que, sin haber sobresalido por su trabajo individual por razones muy variadas, resultan imprescindibles porque gracias a ellos se establecen las conexiones personales, se difunden las ideas, se crean plataformas para su expresión, etc. En otros casos, y cuando se trata de personajes que sí disfrutaron del éxito, los especialistas no han reparado en otras facetas de su actividad, también muy interesantes y significativas para lo que aquí se está analizando. Esos individuos son los mediadores culturales.¹

El personaje que va a ocupar las páginas que siguen es uno de los mediadores culturales más importantes de la España de Isabel II. Eugenio de Ochoa nació en Lezo en 1815. Perteneciente a una familia de origen afrancesado, sus primeros años transcurrieron entre Bayona y la frontera española. Estudió en Madrid, en el Colegio de San Mateo, protegido por Sebastián Miñano y Alberto Lista. Más adelante, se desplazó con una beca a París a estudiar en la École Centrale des Arts et Manufactures. Regresó a España en 1834 y comenzó a trabajar en la *Gaceta de Madrid*, a la vez que dirigía la revista *El Artista*, que había fundado con su cuñado y amigo Federico Madrazo. Estrenó dos composiciones teatrales en 1835, con mediano éxito. En 1837 se marchó de nuevo a París en busca de mejores oportunidades profesionales y encontró acomodo en la editorial Baudry. Permaneció en Francia hasta 1843, cuando regresó de nuevo. Con el Partido Moderado en el poder, comenzó una discreta carrera política desempeñando diversos puestos, como los de Gobernador civil en Huesca y Director general de Instrucción Pública. En 1855 se vio obligado a abandonar España a causa de su estrecha relación con la exregente María Cristina de Borbón y su marido el duque de Riansares. Terminado el bienio progresista,

¹ Acerca de los mediadores culturales: Christophe CHARLE, "Le temps des hommes doubles", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 39 (1992), pp. 73-85; Diana COOPER-RICHET, "Passeurs culturels", Jean-Yves MOLLIER, Christian DELPORTE y Jean-François SIRINELLI (dirs.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, París, PUF, 2010, pp. 605-607; Diana COOPER-RICHET, Jean-Yves MOLLIER, Ahmed SILEM (dirs.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005. Un análisis de las actividades como mediadores de algunos escritores canónicos en: Jean-François Botrel, "Passeurs culturels en Espagne (1875-1914)" en Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem (dirs.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne: Presses de l'enssib, 2005, pp. 209-228; y "Cosmopolitismo y mediación cultural en la España del siglo XIX", *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, nº 4 (2007): 35-44. También puede consultarse: Christophe Charle, "Clarín, en el horizonte cultural de los intelectuales europeos de su época", en Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Alvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001). Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002, pp. 248-249.

regresó otra vez a España, aunque interrumpió numerosas veces su estancia en el país por diversos viajes. Murió en 1872 en Madrid, a los cincuenta y siete años de edad.²

Su formación cosmopolita, la multiplicidad de sus intereses culturales y sus contactos con el mundo intelectual europeo y, en especial, con el francés, son los elementos que permiten que se le considere uno de los intermediarios culturales más importantes de su tiempo. Ochoa fue, por otra parte, un hombre de letras típico del siglo XIX: llevó a cabo diversas tareas relacionadas con el mundo de las letras, pero además tuvo la intención de poner a España en contacto con el exterior para que su vida política y su vida cultural se vieran revitalizadas con el contacto con las nuevas corrientes intelectuales. A la vez, se sirvió de su trabajo para dar a conocer en Europa la cultura española. Estaba obsesionado por romper definitivamente con el estereotipo acerca del carácter secundario de la cultura española en el contexto europeo. A la vez que un gran crítico de costumbres que consideraba deleznable (como las corridas de toros y el trato demasiado igualitario entre las distintas clases sociales), era un acérrimo defensor de aquellos aspectos de la tradición que el país podía ofrecer al continente. Su labor como mediador, por tanto, se halla teñida de un fuerte componente nacionalista. Consideraba prioritario defender las peculiaridades de la cultura y la historia españolas en un conjunto, Europa, que se caracterizaba por la diversidad como elemento definitorio. En su opinión, que recoge las tan difundidas ideas herderianas al respecto, la variedad define al continente y ningún país puede considerarse culturalmente superior, pues todos ellos son producto de una historia original, desarrollada en un espacio geográfico único y que se expresa en una lengua propia.

El quehacer de Ochoa como mediador se puede analizar en función de cinco actividades principales: la traducción, la edición, el ejercicio de la crítica, la publicación de revistas y la redacción de relatos de viaje (en formatos diversos: cartas, artículos, etc.). A través de estas actividades, se nos muestra en las distintas facetas del mediador: como transmisor, como pedagogo y como divulgador.

LA TRADUCCIÓN: COMUNICACIÓN INCOMPLETA

Traducir fue para Ochoa una constante en su vida. Se dedicó a ello desde la juventud. La traducción constituía para los autores de la época una salida profesional más, que contribuía a la obtención de ingresos, sobre todo si se trataba de obras teatrales, que eran las producciones más rentables.³ Además, la traducción teatral permitía al escritor una visibilidad en el mundo cultural que no siempre podía proporcionarle la escritura de creación. Ochoa fue uno de los traductores mejor valorados de su tiempo, junto a Ventura de la Vega, José García de Villalta y Manuel Bretón de los Herreros.⁴ Sus primeros trabajos giraron en torno a la traducción de teatro y novela de los entonces

² Sobre él: Donald Allen RANDOLPH, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1966.

³ Sobre el ejercicio de la traducción en la época, véase: José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS, "Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX", Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (eds.), *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*, Berna, Peter Lang, 2006, pp. 247-258.

⁴ Acerca de Ochoa como traductor: Roberto DENGLER GASSIN, "Algunas consideraciones a propósito de *Hernani*, drama de Víctor Hugo (1830), versión castellana de Eugenio de Ochoa (1836)", Francisco LAFARGA MADUELL y María Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ (coords.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 337-346; David MARÍN HERNÁNDEZ, "La traducción en el proyecto romántico-nacionalista: *Nuestra Señora de París*, de Eugenio de Ochoa", Juan Jesús ZARO VERA (coord.), *Diez estudios sobre la traducción*

muy admirados escritores románticos franceses. Ciertamente, él no fue el único que ejercía esta labor en el panorama teatral y novelístico español del momento, pero la calidad de su trabajo terminó por darle una reputación que le acompañaría toda su vida. Su trayectoria como traductor nos muestra varios momentos especialmente significativos por lo que a la comunicación con las ideas foráneas se refiere.

Una primera etapa, la más conocida y que coincide con su participación en la revista *El Artista*, es la que se desarrolla entre 1835 y su marcha a París en 1837. Durante este periodo su actividad se centró en la traducción de los citados autores del romanticismo francés. Soulié, Dumas, Sand, Janin, Sandeau, Hugo y otros pasaron por sus manos, deseosas de dar a conocer en España los hitos del romanticismo francés, en un momento en que el panorama cultural español se hallaba en pleno proceso de renovación tras la atrofia de la época fernandina. Más tarde renegaría de una buena parte de las consignas del romanticismo que en su juventud contribuyó a difundir. Su trabajo como traductor siguió las pautas comunes entre sus contemporáneos, es decir, llevó a cabo algunas manipulaciones en los textos con objeto de ajustarlos a la moralidad imperante en España y al estado de cosas en el país, como por ejemplo cuando en *Hernani o el honor castellano* (de Victor Hugo) cambió las palabras de Hugo “dame un beso” por “dame un abrazo”, pues “el beso, tan natural en Francia, hubiera escandalizado en España. Porque somos tan morales...!”.⁵ En una segunda etapa, el puente entre España y el exterior a través de la traducción se centró en textos ensayísticos, dejando de un tanto de lado los literarios. En estos trabajos los componentes políticos primaron sobre los morales y estéticos, de tal forma que, en notas al pie o en prefacios y prólogos, introdujo sus comentarios lingüísticos, amplió información y manifestó sus discrepancias con los autores. De los años cuarenta es la traducción de la *Historia de Inglaterra* de David Hume, que Ochoa tradujo para el editor barcelonés Francisco Oliva, en la que, en notas al pie, el traductor deja escritas sus apostillas, mostrando su punto de vista disconforme con algunas afirmaciones del autor con respecto a la España del siglo XVII. En una tercera etapa se ocuparía de otro tipo de ensayos. Especialmente interesante es su traducción de obras como *La creación*, de Edgard Quinet. El interés de Ochoa por traducir este libro se halla estrechamente ligado a un debate intelectual presente en toda Europa: los desafíos que las ciencias naturales estaban planteando a la concepción religiosa del mundo. Hombre profundamente creyente, en estas traducciones se entrelazaban sus inquietudes espirituales, el debate europeo al respecto y la muy atrasada situación de estas cuestiones en la España de la época, alejada de todo ello por razones de censura eclesiástica.

en *la España del siglo XIX*, Granada, Atrio, 2008, pp. 95-120; M^a Rosario OZAETA GÁLVEZ, “Eugenio de Ochoa: traductor de Hugo”, Concepción PALACIOS BERNAL, Francisco LAFARGA MADUELL, Alfonso SAURA SÁNCHEZ (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 419-436; M^a Rosario OZAETA GÁLVEZ, “Ochoa y Montel, Eugenio”, en Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (dirs.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 842-843; Raquel SÁNCHEZ, “La comunicación entre culturas: el trabajo de Eugenio de Ochoa como traductor”, Pilar FOLGUERA y Juan Carlos PEREIRA (eds.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI*, Madrid, UAM, 2015, pp. 805-822; Cristina SOLÉ CASTELLS, “Eugenio de Ochoa, traductor de George Sand”, Francisco LAFARGA MADUELL y Luis PEGENAUTE (eds.), *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*, Berna, Peter Lang, 2006, pp. 531-546.

⁵ *Hernani o el honor castellano, escrito en francés por el célebre Victor Hugo y traducido en verso castellano, en variedad de metros, por don Eugenio de Ochoa*, Madrid, Imprenta José M^a Repullés, 1836, p. 40 nota.

Por lo que respecta a sus prácticas como traductor, su trabajo no difiere mucho del de sus coetáneos. No fue un mediador pasivo en el sentido de que se limitara a verter al español las obras escritas en otra lengua. Como se ha dicho, adaptó argumentos y matizó sentimientos. No concebía la traducción como un mero procedimiento mecánico pues, pese a las dificultades de la comunicación intercultural, opinaba que había que intentar hacer entender al lector la estructura mental del autor que se estaba leyendo, estructura mental forjada en un contexto social y político que pocas veces es compartido plenamente por el traductor y casi nunca por el lector quien, de no ser así, escogería la versión original.

Más allá de eso, reflexionó mucho acerca del lenguaje como mecanismo de transmisión de ideas y conocimientos. Ochoa consideraba que las lenguas eran sistemas cerrados y que las posibilidades de establecer una comunicación completa eran prácticamente nulas. Como entes vivos que son, las lenguas evolucionan a ritmos diferentes, tienen momentos de mayor vigor en los que son creadoras, y momentos menos pujantes en los que predomina la recepción de vocablos extranjeros. Desde su perspectiva, ese diálogo entre lenguas era algo completamente natural, aunque hubiera que mantener ciertas precauciones para evitar la colonización del “otro” a través del idioma. Con una lengua viene una estructura mental y, por tanto, una forma distinta de ver el mundo. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española habló largo y tendido acerca de ello, así como en sus traducciones de tipo técnico, en las que sostuvo una idea entonces muy extendida acerca de la incapacidad de la lengua española para crear vocablos científicos.⁶ Pese a todo, no mostró una inflexibilidad completa a la introducción de vocablos foráneos, o a su adaptación a la lengua castellana si era necesario, pues, como se acaba de decir, concebía el idioma como un organismo vivo, que si no quiere dejar de tener su función y desaparecer, ha de evolucionar a medida que evolucionan sus hablantes.⁷

Su trabajo como traductor no se limitó a la transmisión de la producción escrita de unos países a otros. En efecto, no sólo tuvo una dimensión sincrónica, sino que también se puede hablar de una dimensión diacrónica. Su gran afición a los estudios clásicos le condujo a traducir obras de varios autores latinos con el objeto de darlos a conocer a un público hispanoparlante que en muchas ocasiones, no tenía los suficientes conocimientos de latín (o no tenía ninguno) para leerlos en su idioma original. La más conocida de sus traducciones latinas fue la de las obras de Virgilio que, aparecida en 1869, se ha venido utilizando hasta tiempos recientes.⁸ En este caso, esta traducción (que para

⁶ Su discurso en la Real Academia Española fue reproducido por la *Gaceta de Madrid* (27.9.1844). El miedo a la “colonización cultural” por la vía de las traducciones es un debate existente en España ya desde el siglo XVIII y que se trasladó al XIX. Ahí es donde tiene su sentido la muy conocida expresión de Mesonero Romanos de España como nación traducida. Sobre estas cuestiones: Jean-François BOTREL, “La literatura traducida: ¿es española?”, Marta GINÉ, Solange HIBBS (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Berna, Peter Lang, 2010, pp. 27-40; y Françoise ÉTIENVRE, “Traducción y renovación cultural a mediados del siglo XVIII en España”, Pablo FERNÁNDEZ ALBALADEJO (coord.), *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 93-118.

⁷ Estas ideas ya estaban presentes en sus textos de juventud, como por ejemplo en el artículo “Literatura. La lengua castellana”, *El Artista*, II (1835), pp. 52-53.

⁸ *P. Virgilii Maronis, opera omnia. Obras completas de P. Virgilio Marón*, Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869. Un estudio técnico de esta traducción en José David CASTRO DE CASTRO, “El Virgilio isabelino de Eugenio de Ochoa: el triunfo de la prosa”, Francisco GARCÍA JURADO, Ramiro GONZÁLEZ DELGADO, Marta GONZÁLEZ GONZÁLEZ (eds.), *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 137-153. Sus escritos y traducciones sobre temas latinos son los siguientes: “Una tragedia del teatro latino (*El Hipólito*)”, *La América* (13.2.1870, pp. 8-11); “Las tragedias de

Menéndez Pelayo tenía “poco sabor nacional y castizo”⁹), se adaptó también al contexto de recepción, y en vez de hacerla en verso, como fue escrita por Virgilio, la realizó en prosa, lo que contribuyó a aproximar el texto a sus lectores y a divulgar la obra del poeta.

EL TRABAJO EDITORIAL

Otra de las modalidades en el trabajo de mediador es la edición. En el caso de Eugenio de Ochoa estaríamos hablando del trabajo de editor en el sentido anglosajón del término, es decir, aludiendo a la selección, fijación del texto y comentarios críticos del mismo. En su caso, la edición, en tanto que vehículo para el intercambio cultural, tuvo un sentido bidireccional. Por una parte, y en su época de juventud, pretendió dar a conocer en España el romanticismo europeo. Por otra parte, en su madurez, quiso presentar ante Europa la tradición cultural española con las peculiaridades que la hacían única.

El resultado de su primer trabajo en tal sentido fue una recopilación de relatos breves que se publicó con el título de *Horas de invierno* (1836-1837). En esta recopilación Ochoa no buscaba la presentación ante el público español de los autores más relevantes del movimiento romántico, pues eso ya lo estaba realizando a través de sus traducciones de Hugo, Sand, etc. Su deseo era ofrecer un amplio repertorio de los pilares iconográficos y temáticos del imaginario romántico: escenarios, emociones, personajes, momentos históricos, etc. Esos espacios del romanticismo recorren todo el territorio europeo, ofreciendo una visión del continente como un contexto cultural único y claramente diferenciado de otros enclaves geográficos. Los tres tomos de los que consta el libro contienen cuentos de autores que posteriormente han pasado al canon y otros que han ocupado lugares secundarios en la historia de la literatura. Entre los primeros se hallan escritores como Balzac, Dumas, Janin, Soulié y Victor Hugo; mientras que entre los segundos los lectores podrían encontrarse a Alphonse Brot, Léon Gozlan y la duquesa de Abrantes. Evidentemente, no fue este libro el único introductor de las nuevas ideas en España, ideas que, por otra parte, ya habían sido difundidas por diversos medios.¹⁰ Sin embargo, sí puede decirse que contribuyó a consolidar entre los lectores españoles los principales referentes del universo romántico, ubicándolos en espacios imaginados tanto en el tiempo como en el espacio. El título del libro, *Horas de invierno*, refleja muy bien ese romanticismo “aburguesado” que permite la evasión por medio de la imaginación al invitar a la lectura reposada en el hogar de las tribulaciones de los personajes en lugares exóticos, épocas pasadas o en situaciones inquietantes del momento presente.

Entre los autores que aparecen en la antología habría que destacar a dos: Telesforo de Trueba y Cossío y E.T.A. Hoffmann. El primero representa la cultura española. Trueba aparece como autor español, claramente integrado en el movimiento europeo, pero a la vez su obra sirve para mostrar hasta qué punto la cultura española podía suministrar temas e inspiración al romanticismo europeo. La

Séneca”, *La Ilustración de Madrid* (15.6.1871, pp. 166-167); “Apuntes sobre los primeros tiempos de la historia romana”, *La Ilustración Española y Americana*, (10.2.1870, pp. 51-53); “Poesía latina”, *La Ilustración Española y Americana* (5.11.1871 y 25.11.1871, pp. 534-537, 566-568, respectivamente); y, por último, *Hipólito, tragedia latina de Lucio Anneo Seneca, traducida por don Eugenio de Ochoa*, Madrid, Imprenta de La América, 1870.

⁹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, vol. VIII, pp. 389-390.

¹⁰ Véase a este respecto el libro editado por José M^º FERRI COLL y Enrique RUBIO CREMADES (eds.), *La Península romántica. El Romanticismo europeo y las letras españolas del siglo XIX*, Palma de Mallorca, Genuève, 2014.

elección de Trueba no es inocente, pues este escritor fue, tal vez, uno de los escritores españoles más claramente relacionados con el movimiento cultural europeo, tanto por su formación cosmopolita como por su exilio en Francia durante los años de la década ominosa. A los ojos de Ochoa, Trueba aparecía como un escritor “castizo” en sus temas, pero europeo en sus formas de expresión. Por lo que respecta a Hoffmann, en la compilación de relatos se publicó su cuento “La lección de violín”, que el editor tradujo del francés, pues no conocía el alemán. Es significativo que Ochoa se decidiera por este autor, que se halla lejos del romanticismo acartonado de castillos y noches lúgubres, ya que su obra, vista con ojos contemporáneos, presenta más rasgos de modernidad. Puede decirse que esta traducción de Hoffman al español fue la primera que se hizo de este autor. El profesor Enrique Rubio Cremades ha señalado que su popularidad en España eclosionó en 1839, a partir de las traducciones publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* y, sobre todo, de la traducción que Cayetano Cortés hizo de sus cuentos el mismo año de 1839.¹¹

El otro gran pilar de su faceta como editor fueron sus colaboraciones en la Colección de los Mejores Autores Españoles (en adelante CMAE), publicada por el editor francés Louis-Claude Baudry con vistas a un amplio público: lectores europeos e hispanoamericanos, entre los que habría que contar con hispanistas, emigrados, comerciantes, viajeros, estudiantes y simples aficionados. Esta colección de historia de la literatura española se inserta en un gran proyecto comercial e intelectual de Baudry, cuyo objetivo era captar a los lectores de las más importantes lenguas europeas. En el contexto editorial del momento, el lanzamiento de colecciones de este tipo tenía un objetivo claro que era la visibilización de la marca editorial en un mercado caracterizado por una creciente competitividad, pues una colección era (y es aún) la agrupación de libros de similares características físicas que son lanzados al mercado bajo un mismo paraguas: el proyecto intelectual y comercial que se halla detrás. Las colecciones dan una identidad concreta a ese proyecto, tanto por su apariencia física como por su denominación, pues en muchas ocasiones eran conocidas por el nombre de la empresa editora y no por el título del conjunto de obras publicadas.¹² Baudry, que había tenido gran éxito con su colección de obras en inglés, decidió hacer lo mismo con la de obras en español.¹³

¹¹ Enrique RUBIO CREMADES, “La presencia de Hoffmann en el romanticismo español”, en José M^a FERRI y Enrique RUBIO CREMADES (eds.), *La Península romántica...*, op. cit., p. 130.

¹² Sobre estas cuestiones, conviene la lectura de las siguientes publicaciones: para el mundo editorial francés: Isabelle OLIVERO, *L'invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*, París, Éditions de l'IMEC, 1999. En el entorno anglosajón: John SPIERS (dir.), *The Culture of the Publishers' Series*, Palgrave Macmillan, 2011, 2 vols. En el entorno editorial hispano: Christine RIVALAN GUÉGO y Miriam NICOLI (dirs.), *La collection. Essor et affirmation d'un objet editorial (Europe/Amérique XVIIIe-XXIe)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

¹³ Baudry, como otros empresarios, se benefició enormemente de los débiles sistemas de protección editorial de la época. La publicación en Francia, o en Bélgica, de libros en inglés con destino al público británico, a precios más baratos que los que se ofrecían en Gran Bretaña, dio pie a que este país y Francia comenzaran la negociación de un tratado de protección de los intereses de los editores de ambos países, que se firmó en 1852. Sobre estas cuestiones, véase: Diana COOPER-RICHET, “Les imprimés en langue anglaise en France au XIXe siècle: rayonnement intellectuel, circulation et modes de pénétration”, Jacques MICHON y Jean-Yves MOLLIER (dirs.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, París, Presses Universitaires de Laval-L'Harmattan, 2001, pp. 122-140. La situación de España era similar, como muestra este trabajo: Diana COOPER-RICHET, “Paris y los ambos mundos: une capitale au coeur du dispositif de production et de mise en circulation de livres et de journaux, en espagnol, au XIXe siècle”, *Cahiers des Amériques Latines*, nº 72-73 (2013), pp. 201-220. El tratado entre España y Francia se firmó en 1853. Véase al respecto: Pura FERNÁNDEZ, “En torno a la edición fraudulenta de impresos españoles en Francia: la convención literaria hispano-francesa (1853)”, José Carlos DE

Ochoa no preparó todos los libros de la CMAE, pero sí una gran mayoría. La CMAE constaba de noventa y tres volúmenes en octavo que se fueron publicando entre 1838 y 1875, aunque la parte más significativa de su trabajo se realizó entre finales de los años treinta y la década de los cuarenta. La colección fue concebida como una historia de la literatura española desde sus orígenes. Se trataba, por una parte, de una apuesta segura, mucho más segura que publicar a autores contemporáneos, poco conocidos entre el público internacional. Estos fueron agrupados por Ochoa en sus dos tomos de los *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*, que apareció en 1840 y que recogía fragmentos de escritores nacidos entre finales del siglo XVIII y el XIX.¹⁴ Por otra parte, la concepción de la colección indicaba un afán pedagógico y sistemático en la presentación de la materia, algo muy apropiado para identificar el tipo de público al que se dirigía: quienes estudiaban la literatura española por razones académicas y quienes no la conocían lo suficiente como para elegir por su propia cuenta los autores que les podrían interesar. El grueso de la colección lo constituyen obras clásicas de la literatura española integradas en bloques que el editor denominó “tesoros”, como se hacía en la época. Los criterios que guiaron su elección nos ilustran mucho acerca de cuál era la imagen que de la cultura española quiso proyectar el editor.

En primer lugar, sus decisiones estuvieron condicionadas por el nacionalismo cultural que entendía la lengua como la expresión de una cultura original y única. Con sus propias palabras: “La lectura de esta colección es, en nuestro concepto, lo suficiente para que el lector se forme una idea cabal de la índole peculiar del teatro español que, buena o mala, es esencialmente suya, propia y no se parece a la del teatro de ninguna otra nación”.¹⁵ En segundo lugar, pretendía dar a conocer al público no español aquellas facetas de la literatura nacional que le eran desconocidas y que expresaban mejor los caracteres significativos del espíritu nacional que las seleccionadas por eruditos o intelectuales extranjeros. Se refería en especial a los escritores místicos, ignorados por una buena parte del público, salvo en casos excepcionales como Santa Teresa de Jesús: “en ningún género de la literatura campean con más vigor y lozanía el ingenio español y la excelencia del idioma que en la literatura mística o sagrada, que es además el género que menos conocen los extranjeros”.¹⁶ En tercer lugar, y partiendo de esa concepción esencialista de la cultura, proponía llevar a cabo una relectura de los autores considerados canónicos, para exponer ante ese público extranjero su complejidad, editando aquellas parcelas de su obra menos difundidas y sugiriendo, en algunos casos, una nueva forma de acercarse a ellos. Eso es lo que hizo con las obras de Pedro Calderón de la Barca y de Francisco de Quevedo. En ambos casos, como en otras ediciones de la CMAE, se sirvió de recopilaciones previamente existentes para trabajar sobre ellas eliminando o incluyendo aquellas composiciones que consideraba necesarias para el mensaje que intentaba transmitir y que solía explicitar en las introducciones o prólogos que precedían a los textos.

TORRES y Cecilia GARCÍA ANTÓN (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. (Homenaje a Juan Manuel Diez Taboada)*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 201-209.

¹⁴ Habría que hacer una excepción con la obra de algunos escritores contemporáneos que sí tenían más proyección fuera de España y cuyas obras escogidas publicó Baudry de forma independiente. En la mayoría de los casos, estas recopilaciones fueron preparadas por los propios autores. Entre ellos, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros y Antonio Gil de Zárate.

¹⁵ *Colección de piezas escogidas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcón, La Hoz, Solís, Cañizares y Quintana, sacadas del Tesoro del teatro español*, formado por D. Eugenio de Ochoa, París, Baudry, 1840, p. VI.

¹⁶ *Tesoro de escritores místicos españoles*, París, Baudry, 1847, vol. I, p. VII.

Finalmente, habría que señalar que, al contrario que las colecciones sobre literatura española realizadas por otras editoriales, la CMAE proyectaba una imagen equilibrada de la cultura española en lo que se refiere a épocas históricas y tendencias ideológicas. Por el contrario, y por poner un ejemplo distinto, las colecciones realizadas por los editores alemanes, muy interesados en la literatura española por haber sido capaz de mantener sus caracteres propios a causa del aislamiento en que había vivido el país, habían puesto el énfasis en los autores más particularistas y católicos, ofreciendo una imagen de la cultura española bastante más conservadora.¹⁷

Un último capítulo de su trabajo como mediador en este campo hay que buscarlo en la edición erudita, dando a conocer al público general obras antiguas de difícil localización. A este respecto, trabajó para Manuel Rivadeneyra en la Biblioteca de Autores Españoles preparando los dos volúmenes que constituyen el *Epistolario español* (1850 y 1870). Igualmente, en 1851, y junto a Pedro José Pidal, publicó el *Cancionero de Baena*, obra del siglo XV que se hallaba en la biblioteca del Monasterio de El Escorial, que fue vendida a un comprador francés por los herederos de uno de los bibliotecarios y que finalmente acabó en Bibliothèque Nationale de Francia. La publicación del *Cancionero* obedece a la preocupación de Ochoa por recuperar la memoria cultural del país, dispersa, en algunos casos, por bibliotecas y museos de Europa. A esa preocupación responde también su *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (París, 1844).

LA CRÍTICA: EDUCACIÓN DEL GUSTO

Ochoa ejerció la crítica literaria a lo largo de toda su vida, aunque en algunos momentos de forma más intensa que en otros, pues su práctica estuvo condicionada por sus estancias fuera de España y por el desempeño de cargos políticos. Aunque comenzó ejerciéndola en *El Artista*, su prestigio como crítico se consolidó en *La España*, periódico para el que, entre 1849 y 1854, escribió la sección "Revista dramática". Anteriormente, había publicado artículos y reseñas para revistas francesas como la *Revue de Paris* y *Le Moniteur Universel*, y continuaría haciéndolo en España en *El Heraldo*, *El Renacimiento*, la *Revista Española de Ambos Mundos*, *La América*, etc.

Cuando Ochoa comenzó a escribir crítica literaria, tuvo la suerte de poderse ejercitar en un contexto de mayor apertura política que en épocas anteriores. Con sus evidentes limitaciones, durante el periodo isabelino hubo una mayor permisividad por lo que a la libertad de expresión se refiere por lo que, con frecuencia, los críticos convertían sus reseñas en censuras a la sociedad y al gobierno de turno. Este desafío que había asumido el hombre de letras había sido liderado por Mariano José de Larra, referente para los críticos posteriores. Con esto no se quiere decir que la crítica no hubiese sido utilizada con fines políticos en épocas anteriores. Todo lo contrario, pues si los periodistas de los años treinta pudieron desempeñar ese papel vigilante, es porque ya existían unas prácticas y unos hábitos ensayados en contextos de mayor dificultad para la libre expresión.¹⁸ No se encuentran en los escritos de Ochoa al respecto grandes censuras a los políticos, salvo comentarios generales, en gran medida

¹⁷ Esta cuestión ha sido estudiada por Álvaro CEBALLOS VIRO, *Ediciones alemanas en español (1850-1900)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

¹⁸ Véase al respecto: Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad de Cádiz, 2004; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006; M^º José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.

porque mantenía estrechas relaciones con los miembros del Partido Moderado, que ocupó el poder durante la mayoría del reinado de Isabel II. Sin embargo, los reproches a las costumbres sociales y al desconocimiento de la cultura nacional son más frecuentes.

En esta faceta como mediador, hay que señalar que su trabajo no se realizó en el sentido que se ha analizado en los dos casos anteriores, es decir, siguiendo una dirección horizontal, de comunicación entre distintos contextos geográficos y culturales. En el caso de la crítica, su trabajo como mediador siguió una dirección vertical, pues su objetivo se hallaba en reconducir la opinión pública en relación a determinadas cuestiones. Partiendo de su condición de crítico y experto, pretendía guiar a quienes se hallaban en un nivel inferior de conocimientos. En este sentido, su concepción acerca de la crítica como vehículo para la comunicación de valores sociales y políticos sigue dos líneas claras. Por un lado, recoge la comprensión de la crítica como instrumento pedagógico, que ya se hallaba plenamente asentada desde el siglo XVIII. Por otro, la entiende como el mecanismo por el cual el hombre de letras con una posición sólida en el campo literario puede discriminar entre la multitud de aspirantes a escritor en un mundo cultural competitivo. Esta discriminación, como es evidente no sólo en el caso de Ochoa, sino en el de todos los críticos, no obedecía sólo a inofensivos criterios de calidad estética.¹⁹

Por lo que se refiere a la primera cuestión, es muy evidente en sus escritos sobre teatro, pues al ser el teatro el espectáculo más frecuentado en la época, ofrecía grandes posibilidades pedagógicas y políticas. Sus opiniones son muy claras al respecto: “Desde que los gobiernos han reconocido la influencia que ejercen los espectáculos dramáticos sobre las costumbres públicas, lo cual data de muy antiguo, son innumerables las disposiciones oficiales dictadas con objeto de imprimir una dirección conveniente a esos espectáculos, y de regularizar el ejercicio de las varias profesiones que con ellos están más menos estrechamente enlazadas”.²⁰ Estas palabras explican sus intenciones políticas al comentar *Locura de amor*, de Tamayo y Baus, obra de la que dijo que tenía “una moralidad a prueba de revoluciones de julio”.²¹ Lo mismo puede decirse de otras piezas como el drama *Antonio Leiva*, de Juan de Ariza, del que alabó sus “falta absoluta de pretensiones sociales político-humanitarias”, es decir, su conservadurismo.²² Por el contrario, desaprobó *Un hombre de estado*, de Adelardo López de Ayala, estrenada en 1851, por la lectura presentista que de la obra podía hacerse y, por tanto, por la evidente crítica política contenida en ella. También el teatro era para Ochoa instrumento de nacionalización, pues permitía trasladar a las clases medias y bajas los valores de la nación en forma de producción teatral, como aplaudió en la citada *Locura de amor* que, a su parecer, había conseguido rehuir la imitación de lo francés al utilizar un lenguaje castizo. Las clases populares, de hecho, no se interesaban en las imitaciones foráneas, prefiriendo ver obras con referentes que les resultaran más próximos y con

¹⁹ Unas interesantes reflexiones sobre estas cuestiones en MAR CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, “La crítica en la plaza pública. Siglos XVIII-XX (pequeñas dudas históricas sobre educación y literatura”, *Ocnos. Revista de estudios sobre la lectura*, nº 6 (2010), pp. 45-60.

²⁰ Eugenio de OCHOA, “Sobre el estado actual de los teatros en España”, *Revista Española de Ambos Mundos*, vol. I (1853), p. 61. Ochoa como crítico teatral en: Víctor CANTERO GARCÍA, “Una aproximación a la figura literaria de Eugenio de Ochoa: estudio de su práctica dramática y análisis de su actividad como crítico teatral”, *Epos: Revista de filología*, nº 16 (2000), pp. 177-196; y Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN, “La labor periodística de Eugenio de Ochoa en la prensa madrileña”, José Antonio CABALLERO LÓPEZ, José Miguel DELGADO IDARRETA, Cristina SÁENZ DE PIPAÓN IBÁÑEZ (coords.), *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Calahorra: Ayuntamiento de Calahorra, pp. 343-354.

²¹ Eugenio de OCHOA, “Cartas madrileñas. II”, *Revista Española de Ambos Mundos*, vol. III (1855), p. 251.

²² *La España*, 28.10.1849.

los que pudieran identificarse, lo que merecería, en su opinión, ser tenido en cuenta por los poderes públicos. Esa labor tutelar que pedía a los espectáculos teatrales debía ser canalizada a través de la existencia de un Teatro Español, financiado por el Estado, que marcara la pauta en materias estéticas y en valores sociales.²³

En relación al papel del crítico como instrumento de discriminación en el campo literario, Ochoa aceptó el reto de descubrir jóvenes (y no tan jóvenes) talentos y describió en estos términos cómo entendía su labor en esta área:

*Muy pocos son los que lo consiguen [el éxito] con sus propios esfuerzos; menos aun los que no llaman en su auxilio desde los primeros tropiezos a la crítica, gran dispensadora de celebridades, y con ellas, de esos otros bienes más materiales, que tanto apetece este siglo eminentemente positivo. La crítica es el talismán que rompe aquella oscuridad fatal en que nacen envueltas, como la crisálida en su capullo, las creaciones de la inteligencia, convierte hacia ellas la atención de las gentes, y da vida a lo que sin su mediación oficiosa no llegaría tal vez a tenerla.*²⁴

Estas intenciones se materializaron en el apoyo incondicional que mostró hacia Luis Eguílaz, Cecilia Böhl de Faber y a un joven Pérez Galdós, que no llegó a disfrutar de la protección completa del crítico por la muerte de este en 1872, pero que aplaudió mucho sus primeras novelas y llegó incluso a concertar una entrevista entre ambos que no pudo realizarse.²⁵

OCHOA, IMPULSOR DE PROYECTOS PERIODÍSTICOS

En el siglo XIX, la prensa fue uno de los vehículos recurrentes para la comunicación cultural, no sólo por medio de la traducción de novelas foráneas en el espacio dedicado al folletín o por la información de acontecimientos sucedidos en otros países, sino por otros muchos elementos, algunos de ellos poco evidentes.²⁶ Entre esos elementos están los propios formatos y títulos de las publicaciones, que repetían los modelos de los países de referencia, en el caso de España, los modelos franceses de revistas generalistas y de amplios intereses. Ejemplos como la *Revista Española de Ambos Mundos* (Madrid, 1853-1855) lo corroboran. También hay que considerar, a este respecto, la difusión de normas de conducta imitables, modas, centros de sociabilidad y consumo para las clases media y alta, etc. En comparación con nuestro siglo XXI, estas tendencias hacia la imitación y la homogeneización de

²³ Estas reflexiones en *La España*, 15.4.1849 y "Sobre el estado actual de los teatros en España", *Revista Española de Ambos Mundos*, vol. I (1853), pp. 61-73. Las posibilidades que ofrecía un teatro estatal habían sido objeto de análisis por parte de otros autores, en especial, Mesonero Romanos (véase: Joaquín Álvarez Barrientos, "Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español", en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 574 (1994): 26-28). Sobre el Teatro Español: David T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 247-264.

²⁴ *La España*, 31.12.1848.

²⁵ Pedro ORTIZ ARMENGOL, "Unos personajes barojianos en los orígenes de los Episodios Nacionales", *Actas del primer congreso internacional de estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 177-185.

²⁶ Uno de los trabajos más interesantes acerca de la prensa como mecanismo de mediación cultural en la España del XIX es el de Jean-François BOTREL, "La presse et les transferts culturels en Espagne au XIXe siècle (1833-1914)", Marie-Ève THERENTY y Alain VAILLANT, *Presse, nations et mondialisation au XIXe siècle*, París, Nouveau Monde, 2010, pp. 55-96.

comportamientos, vestimentas y pautas de consumo pueden parecer meros testimonios de un cambio nimio y superficial. Sin embargo, todo ello contribuyó a generalizar una tendencia a la reproducción de los modos de vida de los centros de atracción de las miradas de toda Europa: París y Londres.

La mediación cultural ejercida por Ochoa a través de la prensa se desarrolló a través de los periódicos mencionados con anterioridad, pero también por medio de tres publicaciones periódicas que nacieron bajo su impulso. La primera de ellas es sobradamente conocida: *El Artista*, que fundó con Federico Madrazo en 1835. La segunda, que ocupará aquí más espacio, fue la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea* (1843). Y la tercera, *El Renacimiento* (1847). De *El Artista* poco novedoso se puede decir ya, pues muchos son los especialistas que han trabajado sobre esta revista desde múltiples perspectivas.²⁷ Con respecto a la comunicación cultural, *El Artista* se dedicó sobre todo a poner en valor las producciones españolas con el objeto de estimarlas en la misma medida que las creaciones francesas e inglesas y rescatar el patrimonio cultural nacional del desconocimiento general. Con estas palabras lo explicaban sus editores en el prefacio: “no es otro que el de hacer populares entre los españoles los nombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos”. *El Renacimiento*, aparecida en 1847, intentó ser, como su nombre indica, el resurgir de *El Artista*, una revista que había llegado a convertirse en referente de calidad en el panorama periodístico español, a pesar de su brevedad en el tiempo.²⁸ Sin embargo, el mayor parecido entre

²⁷ Una selección de esas publicaciones: M^a José ALONSO SEOANE, “La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico”, Luis F. DÍAZ LARIOS y otros (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 2002, pp. 11-26; *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, facsímil con estudio preliminar de Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, Turner, 1981, 3 vols.; M^a de los Ángeles AYALA ARACIL, “La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*”, *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il capitulo del Sole, 2002, pp. 35-46; José María FERRI COLL, “Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830”, Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander, Universidad de Cantabria, 2011, pp. 243-248; José María FERRI COLL, “*El Artista* y la ideación romántica de los géneros literarios”, *Arbor; ciencia, pensamiento y cultura*, nº 712, CSIC (2012), pp. 959-964; Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ, “*El Artista* (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX”, *Comunicación y Sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto*. Madrid, Universidad Complutense, 1993; Aurora Virginia ILARRAZ, *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*, Indiana, Indiana University, 1987; Genoveva Elvira LÓPEZ SANZ, “Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (2000) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/artista1>; Rafael LOZANO MIRALLES, “La prosa narrativa en *El Artista*”, *Romanticismo 3-4*. Bologna, Il capitulo del sole, 1988; Vicente LLORÉNS, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, pp. 258-270; Robert MARRAST, “El fracaso de la revista *El Artista*”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-fracaso-de-la-revista-el-artista>; Robert MARRAST, “La revista *El Artista*: defensa e ilustración del ‘romanticismo tradicional’”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-el-artista-defensa-e-ilustracion-del-romanticismo-tradicional>; Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, “La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*”, *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 146 (2011), pp. 449-488; Leonardo ROMERO TOBAR, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 58-65; José SIMÓN DÍAZ, *El Artista: (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946; José SIMÓN DÍAZ, “L'Artiste de París y El Artista de Madrid”, *Revista bibliográfica y documental*, I (1947), pp. 261-267; Nadia Rebeca VAÍLLO GARRI, “Crítica teatral en *El Artista*: Defensa del nuevo drama romántico”, *Anales de literatura española*, nº 25 (2013), pp. 383-395.

²⁸ Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, “*El Artista* arrepentido: *El Renacimiento* de 1847” http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-artista-arrepentido-el-renacimiento-de-1847-0/html/01d788a6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_0. Véase también: José SIMÓN DÍAZ, “*El Artista* y su continuador *El Renacimiento*”, *Revista de Literatura*, XXIV (1968), pp. 15-29. En octubre de 1847 *El Renacimiento* fue absorbido por el *Semanario Pintoresco Español*, y sus redactores pasaron a colaborar en esta publicación (*Semanario Pintoresco Español*, 17.10.1847).

ambas fue, precisamente, el de la brevedad en el tiempo, aunque la segunda duró menos que su antecesora. *El Renacimiento*, sin carecer de méritos, se volcó en la defensa de los valores conservadores y religiosos de las obras que se comentaban más que en los méritos artísticos.

Un mayor interés tiene la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea* (en adelante, *RECE*), creada por Ochoa y Patricio de la Escosura durante su estancia en París en 1843. Esta publicación nació en el contexto de la emigración de los conservadores del Partido Moderado durante la regencia de Espartero (1840-1843). La revista no es importante por su duración en el tiempo, pues sólo tuvo siete números, pero sí es significativa por el pilar sobre el que se apoyaba. Fue un proyecto periodístico claramente concebido como plataforma para la transferencia de conocimientos. Su subtítulo lo explica: “publicación que tiene por objeto dar a conocer en el Nuevo Mundo la marcha incesante de las naciones más cultas de Europa en las vías del progreso intelectual”. Estas palabras nos dan mucha información sobre las referencias geográfico-culturales de sus editores. Se parte de la existencia de dos grandes núcleos, que son la Europa desarrollada y los países hispanohablantes. Por otra parte, el subtítulo hace referencia al “Nuevo Mundo”, pero en el interior de la revista se hacen continuas apelaciones a España como integrante de ese mundo que se halla en vías de transformación mediante el conocimiento de las estrategias económicas, políticas e intelectuales de los motores del desarrollo. Esas naciones cultas de Europa de las que habla el subtítulo son, evidentemente, Gran Bretaña y Francia, aunque, de nuevo, el contenido de la revista viene a reiterar la idea de que Gran Bretaña y Francia se sustentan, en realidad, en Londres y París, dos ciudades que simbolizan la modernidad. También a mediados del siglo XIX Europa era la solución, la Europa occidental, claro está. Esta idea de Europa como modelo a imitar guiaba las intenciones de muchas publicaciones de la época que incluyeron el nombre del continente en su título. “Europa”, “europea” y “europeo” eran palabras mágicas que llamaban a la modernización de las estructuras sociales y mentales. En 1837 Andrés Borrego puso en marcha la *Revista Europa*; Modesto Lafuente en 1848 emprendió otro proyecto con el mismo título. En 1851 se publicó otra *Revista europea: colección de los mejores artículos que sobre ciencias, artes y literatura, han publicado desde su fundación las más notables del extranjero, etc.*

Al margen de estos deseos de modernización, la apelación a Europa y al Nuevo Mundo tenía otras intenciones más prosaicas, que eran la búsqueda de un público en América. Aunque la *RECE* se vendió en España, al tratarse sus editores de personas poco afines al régimen esparterista, no tuvo la difusión que a estos les hubiera gustado, de manera que el grueso de sus lectores hay que buscarlos en otra parte, concretamente en Francia (exiliados políticos, viajeros, comerciantes y estudiantes) y en América. Para ello, y sirviéndose de los contactos y de los depósitos de los editores franceses con los que trabajaba Ochoa, los redactores distribuyeron su revista en las siguientes ciudades americanas: Arequipa, Boston, Buenos Aires, Caracas, Pernanbuco, Filadelfia, Guanajuato, Guayaquil, Lima, México, Nueva York, Nueva Orleans, Río de Janeiro, Tacna, Valparaíso y Veracruz. En Francia la distribución se hizo desde París, Perpiñán, Burdeos y Bayona, núcleos urbanos con una importante población de origen español, también potenciales lectores.²⁹

La *RECE* imitó los patrones de revistas francesas que tenían una orientación relativamente similar. En especial, la *Revue Encyclopédique ou Analyse raisonné des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, que se estuvo publicando entre 1819 y 1835. Aparte de las

²⁹ Sobre estos círculos de españoles en Francia, véase Jean-René AYMES, *Españoles en París en la época romántica (1808-1848)*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

evidentes semejanzas en el título, la *RECE* organizó sus contenidos con el mismo esquema en secciones que la *Revue Encyclopédique*.³⁰ De similares características fueron también *Revue des Deux Mondes* (que comenzó a editarse en 1829) o *L'Europe littéraire et scientifique* (1840-1847), que también sirvieron de modelo a la revista española. En todas ellas se traslucía ese sentido enciclopédico del saber que, lejos de la especialización, pretendía ofrecer al lector una visión global del conocimiento producido hasta el momento, dentro de una concepción optimista de un mundo en progreso continuado.

Siempre es difícil conocer cuál es la recepción de una revista, sin embargo, sí podemos saber a qué tipo de público se dirigía, pues las secciones de orden práctico nos informan acerca de ello. El boletín de comercio y los anuncios nos conducen hacia unos lectores de clase alta y media, burgueses, de lengua española, de carácter cosmopolita, atentos a las novedades. También resulta factible analizar qué se propuso comunicar la revista, cuáles fueron sus objetivos en ese proceso de transferencia de conocimientos. Tendríamos aquí que hablar de varios niveles. Por una parte, se observa la intención de mostrar al lector implícito la forma de vida contemplada en los dos núcleos urbanos de referencia, París y Londres. Una forma de vida burguesa que presenta a París con el tópico del lujo y la distinción (restaurantes, tiendas, salones) y a Londres con otro modelo de vida burguesa de estilo más hogareño, caracterizado por la palabra *comfort*, cuyo significado los redactores se ocupan de explicar y que recomiendan adoptar en español, pues “nosotros podemos llamar del mismo modo, con solo convertir una m en una n, pues confortar es voz muy castiza aunque ya muy desusada”.³¹

Donde la *RECE* cumplió más eficazmente su función mediadora fue en las secciones dedicadas a la ciencia, pues en las relativas a las cuestiones humanísticas, su enfoque fue más tradicional. A los directores de la revista les interesó sobre todo la aplicación práctica de la investigación científica ya que “la verdadera civilización [...] no consiste en aventuradas e impracticables teorías, sino en conocimientos de utilidad directa y fácil aplicación a las necesidades de la vida”.³² Era precisamente en este aspecto en el que, según pensaban, podían ser más útiles a los pueblos de habla hispana, más atrasados en estas materias. Los redactores insistieron en ello en varios números, pero donde resulta más claro es en el prefacio a un texto del naturalista francés Paul Gervais, de donde proceden las palabras anteriormente reseñadas. Señalaban que el problema no se hallaba sólo en la falta de tradición científica, sino en aspectos más concretos, como la carencia de manuales de estudio para los jóvenes y para las personas aficionadas a la ciencia. Así, proporcionaron noticias sobre nuevos inventos como el llamado “carruaje aéreo de vapor” de William Samuel Henson (uno de los padres de la moderna aviación) o la máquina de composición tipográfica de los impresores Young y Delcambre, que tuvo gran importancia en el desarrollo de la industria editorial. También dieron cabida a la transmisión de conocimientos científicos, como los trabajos de Alcide d’Orbigny sobre geología americana y la publicación de parte de los “Estudios fisionómicos” de J.C. Lavater, que extrajeron de la *Revue de Paris*. En definitiva, y por lo que a las cuestiones científicas se refiere, la *RECE* desempeñó una labor divulgadora notable.

³⁰ Las secciones de la *RECE* fueron las siguientes: Filosofía, Historia, Biografía, Geografía, Cronología, Arqueología, Viajes, Legislación, Administración, Ciencias médicas, Ciencias exactas, Bellas Artes, Artes industriales, Comercio, Amena literatura, Música, Crónica religiosa, Crónica universal, Variedades, Modas, Boletín bibliográfico, Boletín de comercio y Anuncios.

³¹ *RECE*, vol. 3 (1843), pp. 287.

³² *RECE*, vol. 4 (1843), p. 187.

EL VIAJE: CONOCER AL OTRO PARA CONOCERSE A SÍ MISMO

El viaje ha sido tradicionalmente una de las vías más transitadas para el intercambio de ideas y objetos, así como para la creación, difusión y destrucción de estereotipos nacionales. Hay muchas modalidades de viaje y, por tanto, muchas formas de que los desplazamientos sirvan como vehículos para la circulación de ideas.³³ Ochoa, cuya vida estuvo muy ligada a este fenómeno, reflexionó en repetidas ocasiones acerca de él y de las repercusiones que el viaje tiene en las personas y, por extensión, en las sociedades de las que estas provienen y en las sociedades a las que los viajeros se dirigen, por cuanto también el viajero modifica el lugar al que llega. El lector interesado puede acercarse a estas reflexiones en su libro *París, Londres, Madrid*, que más que un libro de viajes es un conjunto de textos de diversa naturaleza de los que destacan las consideraciones acerca de las ventajas, inconvenientes, diferencias y semejanzas de estas tres capitales europeas.³⁴ También dejó recuerdos de sus viajes en *Miscelánea de literatura, viajes y novela* (París, 1867), que incluye cartas de los desplazamientos que realizó con motivo del congreso sobre propiedad artística celebrado en Amberes en 1861, así como evocaciones de los viajes que realizó con José Muñoz Borbón, hijo de María Cristina de Borbón y el duque de Riansares, por Italia y Oriente Medio. Por otra parte, sus cartas a diversos miembros de su familia también está trufadas de comentarios sobre sus desplazamientos. Especial interés tienen los dos capítulos que escribió para *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1843-1844): “El español fuera de España” y “El emigrado”.

Su concepción del viaje es bastante distinta de la que se tiene hoy en día, aunque similar a la de otros contemporáneos. En el siglo XIX, las distancias y las incomodidades (a pesar de que esto fue cambiando con el paso de los años) convertían el viaje en una aventura, generalmente larga, que exigía una detallada preparación, por lo que el viaje solía plantearse como una estancia prolongada en el lugar de destino, lo que permitía, en palabras de Ochoa, la “posesión topográfica” de dicho destino. Es decir, la residencia en la ciudad o país visitado, en líneas generales, no se limitaba a una superficial excursión por los edificios más famosos y a una visita a personas conocidas, sino que el viajero disponía de tiempo para adueñarse del espacio, contemplarlo con detenimiento y trabar relación con sus habitantes. Todo eso facilitaba la incorporación del lugar visitado al mapa mental del visitante, pues al haberse sumergido en ese espacio, podría comprender al otro.

Como es evidente, esto no se puede realizar sin conocer la lengua del lugar de destino, por lo que el proceso de conocimiento de otras mentalidades y formas de vida no estaba a disposición de todo el mundo. Una cultura es un todo y, por tanto, si no se dispone de la llave maestra (la lengua) que permite entrar en lo más profundo de ella (la estructura mental de ese pueblo), sólo se puede tener un conocimiento superficial. De esta forma, el viaje como forma de comunicación cultural ha de pasar, en

³³ Estudia estas cuestiones Sylvain VENAYRE en *Panorama des voyages, 1780-1920*, París, Les Belles Lettres, 2012.

³⁴ Los textos referidos a París corresponden al año 1855, aunque incluyen algunas referencias a épocas anteriores. Los relativos a Londres se escribieron en la primavera de 1856, durante el viaje que realizó Ochoa junto a su hija Ángela a esta capital y a otras localidades inglesas. Por último, los textos relativos a Madrid están fechados en el invierno del mismo año. La mayoría de estos textos, antes de aparecer en forma de libro, fueron publicados en el *Museo de las Familias*, tomo XVII, 1859 (pp. 20-24; 41-46; 51-56; 86-91; 111-116; 128-131; 164-167; 213-215; 232-237; 243-245; y 282-285). También se publicaron como folletín en *La Época*, apareciendo el primer artículo el primer día de marzo de 1859. Un análisis del libro en María José ALONSO SEOANE, “Entre presente y pasado. Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en París, Londres y Madrid”, José M^a FERRI COLL y Enrique RUBIO CREMADES (eds.), *La Península romántica...*, op. cit., pp. 205-226.

la mayoría de las ocasiones, por la mediación del viajero experto, que es capaz de explicar los códigos culturales de la sociedad de recepción.

Pese al interés que puso en el análisis del fenómeno del viaje, Ochoa no tenía en alta consideración la literatura de viaje, pues pensaba que su aproximación a los lugares, ciudades y países era, en general, muy ligera. Desde su punto de vista, estos relatos eran “libros de pacotilla”.³⁵ El rechazo venía dado, en gran medida, por los tópicos que esta literatura solía generar y que lastraban la imagen de los países, en particular la imagen de España. En su opinión, los estereotipos sobre España proyectaban sobre el país una visión retardataria y atrasada que, bajo la capa de la originalidad, escondía la mirada de superioridad del viajero extranjero. En esto no se diferenciaba de otros escritores contemporáneos, grandes críticos de la representación que de España habían realizado viajeros como Alexandre Dumas.

La apropiación del espacio visitado y, por tanto, la comunicación de las experiencias que tal visita suscita, dependen, en opinión de Ochoa, de lo que podríamos llamar los tipos y prácticas del viaje. Sus reflexiones abundan sobre lo que supone el viaje en tanto que ruptura de la cotidianeidad, lo que obliga a un cambio en las formas de interacción con el otro no conocido, con el extranjero al que se visita. Es en esta adaptación en la que aparecen los prejuicios, las limitaciones y las habilidades de los individuos. En sus escritos sobre estas cuestiones describe con más detalle de lo que se hará aquí esas diversas experiencias, por lo que se remite al lector a ellos, y en especial a “El español fuera de España”, anteriormente aludido. Haciendo un resumen, se podría decir que establece tres categorías: el patriota (para el que todo lo extranjero es detestable), el cosmopolita (para quien todo lo español es detestable) y el sensato, el que desea conocer el exterior para trasladar a España las buenas ideas que ha visto fuera, manteniendo intacto aquello que es propio del país, dentro de lo posible. Por otra parte, en su libro *París, Londres y Madrid* propone otra clasificación que comienza con el viajero por negocios (la clase “menos interesante, por lo mismo que es la más interesada”), el viajero por placer (la clase “menos numerosa por la razón sencilla de que para pertenecer a ella es preciso ser muy rico o estar subyugado por la noble curiosidad”) y el “viajero-ostra”, es decir, “aquellos de quienes suele decirse que entran en un país, pero que el país no entra en ellos”.³⁶

Uno de los ejemplos más evidentes de las dificultades de transmitir la existencia de unas realidades desconocidas en otro contexto cultural es el intento que muchos viajeros de la época hicieron por explicar a sus lectores lo que era un *flâneur* y lo que significaba “flanear”, según la traducción que se realizó en la época, a falta de una palabra más apropiada en castellano. Walter Benjamin retrató el siglo XIX como la edad de oro de la *flânerie*, y nuestros viajeros más avisados no dejaron de constatar esta realidad. Modesto Lafuente, como fray Gerundio, y Mesonero Romanos estuvieron muy ocupados en dar cuenta de ello, a pesar de que, en opinión del segundo, la *flânerie* no se podría encontrar en España, porque en las calles españolas no había nada que ver.³⁷ Ochoa, por su

³⁵ Eugenio de OCHOA, *París, Londres, Madrid*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*, pp. 272-276. Esta locución, “viajero-ostra”, retoma la expresión de Antonio M^a Segovia sobre el “hombre-ostra”, el individuo que no tiene curiosidad viajera, artística, cultural, científica, social ni de ningún otro tipo.

³⁷ Modesto LAFUENTE, *Viajes de Fray Gerundio... por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin*, México, Impr. de Andrade y Escalante, 1859; Ramón de MESONERO ROMANOS, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, Madrid, Imp. Miguel de Burgos, 1841. Véase también: Dorde CUVARDIC GARCÍA, “El *flâneur* y la *flanerie* en el

parte, se mostró decidido a utilizar el neologismo “flanear” (que no está recogido en el *Diccionario* de la Real Academia Española) para describir esta actividad:

*Pocos placeres conozco, en lo lícito, mayores que el de flaner, lo cual no significa callejear, como dicen los diccionarios, ni andar despacio, ni perder el tiempo, ni ir pensando en las musarañas. Es una idea compleja, en que entra un poco de cada una de esas cosas, y de otras muchas más, pero en que domina siempre la condición de ir observando, reflexionando mucho, aunque no tanto que llegue a cansar. El flaneur no va embobado, ni distraído, sino por el contrario muy despierto, muy ocupado en flanear. Nada escapa a sus observaciones porque las va haciendo sin prisas, con la cabeza muy despejada.*³⁸

El interés por el *flâneur* es también el interés por el fenómeno de la modernidad que en sus escritos, hallándose presente, no es tan notorio como en otros viajeros coetáneos. Su vida errante le había habituado a la gran ciudad, por lo que muchas de las cosas que para otros españoles resultaban llamativas, para él no lo eran tanto y ni siquiera dejó constancia de ellas. Una de las más significativas es la sensación de anonimato que el viajero español siente en la gran urbe, sensación que reiteradamente reflejaron otros viajeros, como Roque Barcia en su libro *Un paseo por París. Retratos al natural* (Madrid, 1863).

Un apartado especial en sus escritos lo constituye el emigrado, en cuyo estudio une sus reflexiones acerca del fenómeno del viaje con el análisis de la realidad española, que siempre en Ochoa es muy interesante (aunque no vaya a ser tratado aquí por alejarse de la línea central de este dossier). El grueso de sus ideas al respecto se halla contenido en el capítulo citado de *Los españoles pintados por sí mismos*, y una parte del texto está entreverada de las palabras de Sebastián Miñano, padre y mentor intelectual de Ochoa.³⁹ Al acercarse el fenómeno de la emigración, su análisis se organiza en los tres niveles que marcaron las posibilidades de los emigrados para conocer el país de acogida y, por tanto, su percepción sobre el mismo. Estos tres niveles en el estudio de la figura del emigrado son el económico, el sociológico y el cultural o intelectual. Por lo que respecta a los dos primeros, señala Ochoa que las posibilidades de comunicación con la cultura de recepción son menores para los emigrados de condición humilde. Hace una referencia especial a la emigración que él conoció, la de los afrancesados, en la que pudo comprobar cómo los emigrados de mayor poder económico se relacionaban con los franceses sin ninguna dificultad, formando parte de sus círculos de sociabilidad, mientras que los más pobres solían vivir en depósitos, entre otros españoles, por la necesidad de protección, dado que muchos no conseguían encontrar un trabajo que les permitiera integrarse en la sociedad francesa por desconocer, además, el idioma, de forma que su aislamiento se incrementaba aún más. En el nivel intelectual y cultural es donde la figura del emigrado ha desempeñado en la historia española un papel clave. En un muy interesante párrafo, que procede de una de las colaboraciones de Sebastián Miñano para la *RECE*, resumió el alcance de las aportaciones de la emigración en este terreno y proporciona un excelente resumen de las vías por las que el exilio favoreció el intercambio de ideas y conocimientos:

costumbrismo español”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 35, nº 1 (2009), pp. 23-38.

³⁸ Eugenio de OCHOA, *París, Londres, Madrid*, pp. 215-216. Las cursivas son de Ochoa.

³⁹ Cuando Ochoa habla de emigrado se está refiriendo al exiliado político, ya que en la época era más frecuente el uso de la palabra emigración para hablar de la huida del país a causa de la persecución política (Juan Francisco FUENTES ARAGONÉS, “Emigración”, en Juan Francisco FUENTES ARAGONÉS y Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid: Alianza, 2002, pp. 268-271).

El uno observa el progreso o atraso de las artes mecánicas; el otro las costumbres domésticas y familiares; este se pone a traducir mal o bien los libros que cree que pueden ser útiles o por lo menos venderse en su patria; algunos estudian los métodos más aventajados en tal o cual ramo de industria o de agricultura; no pocos se dedican a enseñar la propia lengua y la estudian al mismo tiempo; otros siguen los cursos de enseñanza establecidos en los pueblos donde la suerte o su situación particular les permite residir; varios aprenden un oficio a que tal vez tenían inclinación cuando eran jóvenes, o de que poseían ya algunas nociones elementales; quien hace valer las habilidades que aprendió por solo recreo y enseñándolas se perfecciona en ellas; quien adquiere aplicación al trabajo, cuando antes era un haragán de por vida; los más leen una multitud de libros o periódicos que probablemente no hubieran hojeado jamás si hubiesen permanecido en su país; todos aprenden bien o mal un idioma que ignoraban la mayor parte de ellos; no hay uno que no adquiera por fuerza el hábito de la economía doméstica y el convencimiento de la inutilidad de muchas que él tenía por necesidades indispensables; y por último, ninguno deja de pensar en su país a cada cosa buena que ve en el que accidentalmente se encuentra, y que no desee llevar o introducir para bien de su patria, siendo a nuestro entender las emigraciones uno de los mayores estímulos al verdadero patriotismo, como que en general todo emigrado ama más a su patria que cuando nunca había salido de ella.⁴⁰

La posibilidad de que se establezcan estos procesos de transferencia de ideas, conocimientos y hábitos sociales queda restringida, en opinión de Ochoa, a que el contacto se lleve a cabo con realidades culturales relativamente semejantes. En sus cartas sobre el viaje que realizó a Oriente Medio se trasluce el distanciamiento que siente hacia el lugar visitado, habitado por una cultura (la musulmana) que le resulta ajena. Un espacio que sólo puede ser reconocido por el bagaje religioso del peregrino, no por las realidades que allí encuentra: “el viajero que recorre los Santos Lugares tiene que resignarse a ver más cosas en su imaginación que en la realidad”.⁴¹

CONCLUSIÓN

No siempre es fácil evaluar los resultados de la labor de mediación cultural de un individuo. En casos como los de Julián Sanz del Río y el krausismo y José Lázaro Galdiano y *La España Moderna*, el impacto del trabajo de estos mediadores en la cultura española es muy evidente. Sin embargo, la labor de otros mediadores no resulta tan claramente perceptible. Ese es el caso del personaje que nos ha ocupado en estas páginas. Aunque su nombre es conocido por todos aquellos especialistas en el romanticismo español, su trabajo ha quedado diseminado entre la multitud de periódicos, revistas y libros publicados en el siglo en el que el mundo editorial dio el gran salto a la modernización. Por eso se ha considerado interesante estudiarlo desde la perspectiva de su quehacer como hombre de letras polivalente, prestando atención a su trabajo como editor, crítico y traductor. Y en ese sentido es donde alcanza un papel representativo en la cultura del periodo isabelino e, incluso, de todo el siglo.

La figura de Eugenio de Ochoa como mediador nos muestra una evolución en la sociedad española que caminaba hacia una especialización profesional. Lejos iban quedando ya los intelectuales de amplios conocimientos, pues la creciente complejidad de la sociedad requería individuos expertos en materias específicas. Por otra parte, una regulación más sofisticada del trabajo por lo que se refiere a

⁴⁰ Eugenio de OCHOA, “El emigrado”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Boix, 1844, tomo II, p. 324.

⁴¹ Eugenio de OCHOA, *Miscelánea...*, *op. cit.*, p. 357. Las cartas a las que se alude aquí pueden encontrarse en Donald Allen RANDOLPH, “Cartas de D. Eugenio de Ochoa a sus cuñados, D. Federico y D. Luis de Madrazo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIII (1967), pp. 3-87.

horarios y espacios, implicaba que el tiempo para la formación y disfrute del individuo se hallase tasado. Como consecuencia, las personas no iban a poder disponer de un tiempo ilimitado para profundizar en los saberes ajenos a su profesión. Sin embargo, en la mentalidad de la época, una persona de cierto nivel profesional y social no podía mostrar una incompetencia completa en otras materias. El propio Ochoa escribió en la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea* que “nos parece absurdo que el hombre ignore absolutamente cuanto no tiene relación directa con la profesión que ejerce”. Es ahí donde encuentra su lugar la figura del mediador, a la vez divulgador y crítico, que selecciona, adapta y prepara los materiales para que otros pueda aproximarse a la cultura y a la ciencia. Su papel en la cultura contemporánea es, por tanto, muy significativo.