

El viaje a Italia de Chateaubriand: ruina, ceniza y muerte

Carmen María López López¹

Resumen. El objetivo de este estudio es analizar el recorrido de Chateaubriand por territorio italiano de acuerdo con las reflexiones presentes en su obra literaria *Viaje a Italia* (1854). Para ello se propone centrar la atención en diferentes tópicos que son significativos en las cartas que el escritor envió a diferentes amigos, relacionadas con las impresiones que el itinerario produce en su forma de comprender la visión romántica de la literatura en diferentes ciudades. En este enfoque, los aspectos más relevantes son el pesimismo, el sentido de la ruina y la conciencia de la muerte.

Palabras clave: literatura de viajes, literatura epistolar, viaje a Italia, Chateaubriand, Romanticismo

Abstract: The aim of this study is to analyze the journey to Italy by Chateaubriand according to its reflections on his literary work *Travel in Italy* (1854). To this purpose, it is proposed to focus our attention on different topics that are significant in the letters that the writer sent to different friends, related to the impressions that the journey produce on his way of comprehend the romantic vision of literature on different places. In this approach, the most relevant aspects are the pessimism, the sense of the ruin and the consciousness of the death.

Keywords: travel Literature, epistolary Literature, journey to Italy, Chateaubriand, Romanticism

1. Marco teórico y metodología

La fascinación de los escritores por los viajes ha sido una constante a lo largo de la historia literaria. El descubrimiento de lugares ignotos, la travesía emprendida o los efectos poéticos que distintas ciudades producen en el alma del artista son algunos de los tópicos que configuran la naturaleza del viaje emprendido por el escritor. En el presente trabajo se propone un estudio sobre el periplo del escritor Chateaubriand, a la luz de los viajeros franceses por Italia, en una tradición inaugurada ya por Montaigne a finales del siglo XVI en su *Diario de un viaje a Italia*.

Para fundamentar nuestro marco teórico y la metodología empleada, inserta en la tradición de la literatura de viajeros a Italia, han sido objeto de consulta las obras de Attilio Brilli (2010) e Idoia Arbilla (2005). Si el primer trabajo citado constituye una referencia clásica en este tópico, el de Arbilla resulta iluminador porque, si bien se centra en el viaje a Italia en España, dedica un interesante estudio a Chateaubriand.

La relación entre viaje y literatura se ha subrayado desde la noche de los tiempos, en tanto que el viaje deviene relato y se posterga en la memoria una vez escrito: «quizá no se encuentre solidaridad mayor que la que se da entre viaje y narración» (Pozuelo Yvancos, 2002: 13). Esta reflexión puede ser válida para comprender que en el acto de contar se conforma la experiencia del viajero. En el momento en que se escribe se fija la experiencia, se inmortaliza el instante, se pule en piedra en el recuerdo (del latín *re-cordis*: volver a pasar por el corazón) del viajero. Por esta razón, la literatura de viajes salva al ser humano de los escollos de la memoria y otorga a la humanidad una mirada del hombre que vive y contempla desde su experiencia.

2. La semblanza del viajero y su obra: *Viaje a Italia* de Chateaubriand

Ya la Aurora sonrosaba los cielos,
ahuyentadas las estrellas, cuando divisamos
en lontananza unos nebulosos collados y
visibles apenas sobre la superficie del mar,
el suelo de Italia. ¡Italia!, exclamó el primero
Acates, y a Italia saludan con jubilosos
clamores mis compañeros.

VIRGILIO, *La Eneida*

2.1. Viajeros franceses en Italia: el Vizconde de Chateaubriand

François René de Chateaubriand (Bretona, 4 de septiembre de 1768 - París, 4 de julio de 1848) es, quizá, el viajero francés que mejor supo pintar los paisajes de Italia con la conciencia subjetiva de su alma. Aflora en él lo que Attilio Brilli denominó «el descubrimiento sentimental de Italia» (2010: 61). Cuando el escritor realiza este periplo, tiene treinta y cinco años y acaba de ser nombrado ministro plenipotenciario de la Embajada francesa en Roma, por lo que viaja en calidad de Vizconde.

De esta manera, su personalidad se inscribe en la de los viajeros franceses a Italia, desde que Montaigne a finales del siglo XVI inaugurara la tradición en su obra *Diario del viaje a Italia*, donde relata el *Gran Tour* realizado por Francia, Suiza, Alemania y, fundamentalmente, Italia (Arbilla, 2005: 181). En este marco conceptual, su obra (*Viaje a Italia*) se erige como el más célebre libro del primer tercio del siglo XIX. Durante su trayecto, tras el paso por Saboya y los Alpes, visitó las ciudades de Turín, Milán, Florencia², Roma y Nápoles.

En esencia, el libro se compone de tres cartas dirigidas a su amigo Joubert. Sin embargo, mientras que las dos primeras destacan por su brevedad y carácter fragmentario —con continuas analepsis o retrospectivas de las ciudades visitadas—, la carta tercera, mucho más extensa y no tan parca en detalles, constituye todo un prodigio de expresividad. En la obra de Chateaubriand, los espacios de Roma, Nápoles, Herculano, Portici y Pompeya se elevan como centro neurálgico de la narración, en una fascinación completa por el paisaje, el sentido de la decadencia y el inexorable paso del tiempo. Como en los dibujos de Piranesi, su concepto romántico sobre la existencia no lo invita a restaurar la ruina sino a sentir el profundo latido del paso del tiempo. De esta manera, Chateaubriand percibe que donde otrora se sentaba el César ya no queda nada en el siglo XIX. En ese punto temporal la naturaleza, finalmente, supera al ser humano y no existe la eternidad ni el sentido de la pervivencia.

Profundizando en algunos detalles, hay que apuntar que el viaje de Chateaubriand —que apenas duró tres años— iba a prolongarse, pero debido a su carácter indisciplinado ante el embajador, este no tardó en sustituirle³. El autor de *El genio del Cristianismo* no dedicó, por lo tanto, ni la mitad del tiempo que otros viajeros solían destinar al recorrido y disfrute de Italia. Por esta razón, el texto no es demasiado extenso: apenas cuenta con unas ciento veinte páginas en las que se palpan el espíritu romántico y la contemplación del paisaje:

La obra de Chateaubriand ejemplifica en la tradición francesa lo que en la tradición inglesa manifestaron en principio William Beckford y de una forma más rotunda Charles Dickens, la subjetivización del yo del viajero-escritor y, en general, la influencia del Romanticismo y sus preferencias estéticas (Arbilla, 2005: 191).

2.2. Subjetivización del yo viajero

Es al interior a donde se dirige el camino misterioso. Dentro de nosotros, o en ninguna parte, están la eternidad y sus mundos, el futuro y el pasado.

El mundo exterior es el universo de las sombras.

NOVALIS, *Fragmentos*.

El *Viaje a Italia* de Chateaubriand se inscribe dentro de la tradición de las llamadas literaturas o géneros del *yo*, con el énfasis en la personalidad del propio sujeto y la trascendencia que el paisaje adquiere sobre el mismo. Si antes del Romanticismo el paisaje no era sino un mero decorado, con la emergencia de la subjetividad del poeta o escritor condiciona la forma de escritura y eleva su espíritu hasta cotas supremas. En palabras de Abrams (1975: 34), con el afloramiento del Romanticismo los principios estéticos ya no se sustentan sobre la imitación, sino sobre la creación en sentido original. De esta manera, también la literatura de viajes deja de reflejar el mundo exterior a la manera de un espejo, para convertirse en lámpara alumbradora de la imaginación del viajero.

El encantamiento de la mirada sobrepasa los límites del sujeto, en una reflexión consigo mismo, en la consciencia del ocaso de los mitos, en una «arcadia sublime de ruinas y musgos, de un *ubi consistam*, soñado desde siempre. Llegado a Italia, el viajero tiene la sensación de haber llegado a una fuente antigua y perenne de deseo, pero a la que se ha llegado demasiado tarde» (Brilli, 2010: 65-66).

Además, como sostiene Arbillaga (2005: 191), la obra de Chateaubriand alterna la forma epistolar y la memorialista, en un juego dúplice entre la carta y el recuerdo, lo que le otorga un sesgo de *intimidad* (Castilla del Pino, 2000: 263). Como fundador del

Romanticismo en las letras francesas, en el *Viaje a Italia* de Chateaubriand destilará el sentimiento del paisaje tan del gusto de la época, acorde con la subjetividad de un viajero que cuando lo escribe ya es autor de *El genio del Cristianismo*, por lo que goza de un cierto renombre:

El aumento de la subjetividad del viajero-escritor posibilitó la inclusión de nuevas reflexiones, ciertos tintes personalistas y un nuevo estilo más ameno, si se quiere, modificaciones todas que flexibilizaron el género y potenciaron su capacidad de *movere* y *delectare*, incitar al viaje y deleitar con el discurso del mismo (Arbillaga, 2005: 96).

Sin embargo, más allá del *delectare* horaciano implícito como finalidad del libro de viajes, Chateaubriand escribe esta obra porque así se lo han exigido amigos comunes a Joubert y a él, tal como se justifica ante aquel:

Nuestros amigos me han exigido que les escriba la descripción de mi viaje; pero como he caminado con bastante rapidez, no he tenido tiempo para cumplirles mi palabra; así que he escribo con lápiz en una cartera el breve diario que te remito. En el libro de postas hallarás los nombres de los países *desconocidos* que he descubierto, como por ejemplo, Puente de Beauvoisin y Chambery; pero me has repetido tantas veces que eran necesarias notas, y siempre notas, que nuestros amigos no podrán quejarse si te complazco (Chateaubriand, 1983: 32).

El sentido del viaje para Chateaubriand es el descubrimiento de lugares ignotos: el Puente de Beauvoisin, en la región de Saboya, Ródano-Alpes. Con todo, no hemos de olvidar que el descubrimiento emerge también como observación de un *yo* en primera persona. A este respecto, Wolfzettel (*apud* Arbillaga, 2005: 191) sostiene que la primera persona del *yo* viajero en el siglo XIX se sitúa en una zona fronteriza en la que la observación deviene contemplación. Ese lugar limítrofe permite a Chateaubriand interrogarse y autosituarse,

tejiendo una red de recuerdos y relaciones simbólicas. A todo ello añade Furst (*apud* Arbillaga, 2005: 191) que la escritura de Chateaubriand es lírica y emotiva, hasta tal punto que Italia constituye para él un pretexto para indagar en su sensibilidad. Sin embargo, más allá de cualquier subterfugio, la obra integra un recorrido emocional de su historia personal en Italia, donde se cruzan la indagación subjetivista, la estética romántica o el cromatismo de la luz.

En cuanto a los rasgos propios del género, su *Viaje a Italia* cuenta con analepsis, propelsis, etopeyas, digresiones o tópicos de la tradición retórica (Arbillaga, 2005: 193).

Asimismo, el fragmentarismo contribuye a la segmentación temporal, a la anticipación y a la retrospectiva a la hora de relatar los lugares visitados durante el viaje. Su incomparable fervor por las ruinas otorga a la obra un sesgo personal, donde su vasta cultura se trasluce en cada una de las páginas, sin olvidar algunos detalles biográficos y del contexto histórico de su tiempo.

2.3. Apuntes biográficos

Nacido en el castillo de Combourg, en 1786 Chateaubriand entró a formar parte del ejército y, con el estallido de la Revolución francesa, se integró en los círculos literarios parisinos. Su ideología política de acendrado monárquico constitucional le llevó a alejarse de la Revolución y afincarse en Estados Unidos en 1791. Tras la decapitación de Luis XVI, regresó a Francia incorporándose al ejército realista. Una vez derrotado su facción en 1792, vivió exiliado en Londres. Y como exiliado tuvo contacto con las campañas de Napoleón Bonaparte. A las alturas de 1802, Chateaubriand había escrito *El genio del Cristianismo*, obra apologética sobre el renacimiento de la fe cristiana tras el auge de la Revolución.

En los primeros años del siglo XIX, Chateaubriand forjó su personalidad viajera: fue secretario de la delegación en Roma en tiempos de Napoleón; fue ministro de Francia en Le Valais; viajó por Francia; realizó un periplo por Jerusalén, Grecia, el Norte de África y España. Estos viajes calaron hondo en la personalidad e ideario político del escritor, que se encauzó hacia un acendrado liberalismo. Este giro ideológico le llevó a condenar la tiranía del emperador Napoleón Bonaparte hasta manifestar elevadas cotas de enemistad; el enfrentamiento final se produjo a causa del discurso que en 1811 le encargó a Chateaubriand la Academia Francesa y que, al parecer, no fue del gusto del emperador por su mirada crítica hacia el legado de la Revolución. Sin embargo, tras la caída del Imperio napoleónico, las ideas políticas de Chateaubriand se orientaron del lado de los ultramonárquicos.

Como puede apreciarse, la personalidad política de Chateaubriand oscila en un complejo devenir entre una posición moderada y las ansias de liberalismo. Ya en tiempos de la Restauración, se negó a aliarse con la monarquía de Luis Felipe, por lo que tras la Revolución de 1830 decidió abandonar su faceta de militar para dedicarse por entero a la escritura en París, donde moriría en 1848. Estas breves notas sobre la biografía de Chateaubriand, dan buena cuenta de la estatura de un viajero que ya desde los primeros años vivió la guerra y el sentido itinerante del viaje (Quadrado, 1944: 18).

3. Primera carta a Mr. Joubert (Turín, 17 de junio de 1803)

La primera carta de Chateaubriand, fechada el 17 de junio de 1803, comienza con la excusa (*excusatio*) del viajero ante su amigo Joubert, pues pide que le dispense por no haber podido describirle el trayecto desde Lyon, tal como le habría prometido. Por

esta razón, a diferencia de lo que pudiera pensarse, Chateaubriand no se detiene en la descripción subjetiva de Turín, capital de la región del Piamonte, sino en una visión retrospectiva de su salida desde Lyon. De esta manera, el paisaje francés va penetrando en el imaginario del escritor, hasta calar hondo en su psicología.

3.1. Impresiones del viajero: Lyon-Chambéry

En su carta-diario se centra en el itinerario desde la salida de Lyon, pasando por la Torre del Pino, hasta el Puente de Beauvoison, en Saboya. Ya desde esta primera carta, la naturaleza adquiere una importancia primordial en el imaginario del viaje de Chateaubriand. El autor de *El genio del Cristianismo* se detiene en los ríos, arroyos, montañas y, en general, en el paisaje como aprehensión de la totalidad humana. Por citar el ejemplo en el que más se recrea, destaca el arroyo Gué, bañando la llanura, en un entorno de montañas verdes donde su cauce profundo puede considerarse un valle. Hasta tal punto alcanza la fascinación de Chateaubriand por este arroyo que llega a compararlo con algunos ríos de América, como el Niágara, en relación con esos *ríos profundos* que José María Arguedas literaturizó en el Perú.

Cuando Chateaubriand escribe esta carta aún no había visitado el Coliseo. Por eso, alude con cierta ingenuidad a las altas murallas romanas, de arquitectura semejante a la del circo de Nîmes. La naturaleza por él descrita no se muestra siempre apacible con el hombre, sino más bien agreste, salvaje, en su plena desnudez. Este es el caso de las Escalas, de los tortuosos desfiladeros y peñascos horizontales que crean una sensación de vastedad, un sentido de lo inconmesurable del paisaje, tal como expusiera primero Longino y, con posterioridad, Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*:

La más enhiesta cumbre de las montañas a que se refiero, está ocupada por la Gran Cartuja, a su pie se halla el camino de Manuel; la Religión ha colocado sus beneficios cerca de aquel que mora en los cielos, pero el príncipe colocó los suyos en la morada de los hombres. [...] En aquellos parajes vi tan sólo algunas avicillas de montaña, que silenciosas revoloteaban en derredor de la boca de la caverna, no de otro modo que los Sueños de Virgilio coloca a la entrada de su infierno (Chateaubriand, 1983: 34)

Chateaubriand es, además de viajero descubridor de nuevas tierras, un escritor, por lo que tendrá presente en sus viajes a referentes literarios como Dante y su ópera magna la *Divina Comedia*. Y así esta primera carta a Joubert está fechada en Turín pero se detiene en degustar cada detalle de Chambéry; en este punto, la recordación de los valles de Saboya le llevan a citar a Jean-Jacques Rousseau, que ya hacia 1732 se encontraba en el lugar como maestro de música. Las *Confesiones* de Rousseau le deben mucho a esta ciudad, sobre todo en el episodio en que el escritor oriundo de Ginebra agravó a madame Warens. Este episodio escabroso, al hilo de la contemplación de Chambéry, lleva a Chateaubriand a reflexionar sobre su oficio de escritor, a propósito de los males que puede acarrear el triunfo de la fama:

He aquí el peligro al que exponen las letras: el deseo de celebridad triunfa algunas veces de los sentimientos nobles y generosos. Si Rousseau no hubiese adquirido una reputación literaria, hubiera sepultado en los valles de la Saboya las debilidades de la mujer que proveyó a su manutención, y sacrificándose hasta a sus mismos defectos, hubiera consolado en su vejez, en vez de contentarse con darla una tabaquera de oro y abandonarla. Ahora, que todo ha terminado para Rousseau, ¿qué le importa que su polvo sea ignorado o famoso? ¡Ah! ¡Nunca se levante contra nuestro sepulcro la voz de la amistad defraudada! (ib.: 35).

3.2. Tópicos literarios y detalles del viaje: *vita flumen*

Ya en esta carta escrita en Turín se aprecia un rasgo temático que atravesará todo el discurso epistolar de Chateaubriand: el sentido de la fugacidad, la certeza de sabernos tan mortales. Como el viaje que cuando termina parece haber muerto aunque ha dejado dentro del corazón del viajero una nueva luz a la esperanza, el paisaje le recuerda que la vida humana es también anidar en lo efímero.

Tras la contemplación de Chambery, avanza en su viaje por el río Isere en la región del Ródano y los Alpes, hasta vislumbrar el puente de Montmelian. Si el paisaje imprime en el alma de Chateaubriand una sensación agreste, salvaje e inasible, la descripción de los saboyanos es mucho más parca en detalles. De ellos nos relata que son ágiles, bastante bien formados, de compleción débil y de agradable fisonomía. El escritor no profundiza en la psicología de los habitantes, sino más bien en los detalles del camino, como las imágenes de la Virgen en los troncos de pinos y nogales. No es extraño que llame la atención sobre este detalle, habida cuenta de que la carta está fechada en 1803 y un año antes (1802) había publicado *El genio del Cristianismo*. Ese sentido de la religiosidad revierte sobre el paisaje: la naturaleza se sacraliza o, en otras palabras, los árboles seculares esconden un instinto sagrado.

La topografía de Agua-Bella le llevará a detenerse en los Alpes, de nuevo en esos peñascos aislados y cadenas de montes que devienen salvajes ante la contemplación inquieta de cualquier mortal. A diferencia de la visión habitual de otros viajeros, los Alpes le decepcionan y en nada se adecuan a la afirmación de Brilli: «Le Alpi sono un mito romantico» (2010: 174). En este punto, el paisaje deviene fábula mitológica, pues la contemplación de las aguas en silenciosa cascada entre la vegetación hubiera podido ser cántico de los poetas para consagrar un altar a las Ninfas:

En medio del tumulto de las aguas, advertí una ligera y silenciosa cascada que se precipita con suma gracia sobre una cortina de sauces, que levemente agitada por el viento, hubiera podido representar a los poetas la ondulosa túnica de una náyade, sentada en un erguido peñascos: Los antiguos no hubieran dejado de consagrar allí un altar a las Ninfas (Chateaubriand, 1983: 36).

Tras este paisaje mitológico y arcádico, en que se evoca el tópico retórico del *locus amoenus* (Curtius, 1995: 280), una vez pasado San Juan de Maurienne, la puesta de sol en San Andrés le obliga a detenerse en su viaje errabundo. El viajero no puede menos que sentir y respirar la atmósfera de aquel lugar en el ocaso del día. Con el declive del sol, con esa efímera postergación de la noche que simboliza el atardecer, de nuevo se siente elevado y transportado por el paisaje:

La voz melodiosa del ruiseñor y el agudo grito del águila llegaban a mis oídos; veía los almazos cubiertos de flores en el valle, y la nieve en la montaña, al paso que un castillo, obra de los cartagineses, según la popular tradición, dejaba ver sus ruinas en la escarpada punta de una roca. Todo lo que procede del hombre en aquellos lugares, es mezquino e inseguro: apriscos de ovejas, formados de juncos entrelazados, y casas de tierra construidas en dos días; parece que el cabrero saboyano, asombrado del aspecto de las moles eternas que le rodean, cree no debe molestarse en satisfacer las pasajeras necesidades de su breve existencia; ¡parece que la derribada Torre de Aníbal le enseña sin cesar la escasa duración y fragilidad de los monumentos con que el orgullo humano intenta señalar su paso sobre la tierra (Chateaubriand, 1983: 36).

Ante la grandeza de un paisaje de semejante hermosura, la imagen del hombre deviene pequeña. En la poquedad de su ser roto y solitario, Chateaubriand siente la tradición histórica: el castillo, obra de los cartagineses, y el recuerdo de la derribada Torre de Aníbal. De nuevo emerge ese sentido de la fragilidad: ¿Qué somos? Acaso nada. La na-

turalidad se muestra imperturbable, serena, hermosa en su grandeza y en su signo de eternidad, mientras que el hombre se siente más mortal que nunca. La vasta cultura de Chateaubriand le hace referirse de manera lúcida a las batallas de Trebia, Trasimeno y Cannas, así como a los baños de Caracalla.

De San Andrés hasta Lans le Bourg, Chateaubriand siente la elevación del monte Cenis, deteniéndose en los Alpes, de altura mayor que las montañas de la América Septentrional, pero que en el viajero no muestran la virginidad de los Apalaches. Y si desde el inicio de la carta el arroyo Gué adquiere una importancia casi metafísica en su imaginario, en los párrafos finales se detiene en la utilidad de los ríos:

No son únicamente unos *grandes caminos que marchan*, como los denomina Pascal, sino que trazan además la ruta de los hombres, y les facilitan el paso de las montañas. Siguiendo su curso, se hallaron entre sí las naciones, y los primeros habitantes de la tierra penetraron en sus más recónditas soledades. Así es que los griegos y los romanos ofrecían sacrificios a los ríos, y la Fábula los suponía hijos de Neptuno, porque lo son en efecto de los vapores del Océano, y guían al descubrimiento de lagos y mares; hijos viajeros, que al fin vuelven al seno y al sepulcro de su padre (ib.: 37).

El río es el símbolo de la vida, del tránsito, de la fugacidad, por lo que no es extraño que al viajero le asombre, maraville y deslumbré la riqueza de sus aguas, la imposibilidad de apresar su cauce y detener el instante para asimilarlo a la eternidad. Tópicos de la tradición resuenan en estas líneas del *Viaje a Italia* de Chateaubriand: *omnia transit, vita flumen...* la vida fluyendo como las aguas del río, en su remanso. De esta manera, los ríos adquieren un significado profundo, un resorte sagrado, en un culto que en tradiciones como la hispanoamericana ha estado muy presente. En la «Bildungsroman» *Los ríos profundos* de Argüedas, el protagonista se sienta a escuchar el curso del río, único

remanso posible ante la vida desgarrada y cruel en el internado del colegio de Abancay.

En definitiva, ya desde la primera misiva de Chateaubriand a su amigo Joubert se configura todo el imaginario que el escritor desarrollará en las sucesivas: la naturaleza, el sentido de la fragilidad y la ruina del hombre. Esta carta, más que constituirse como una descripción del verdadero viaje a Italia, en las inmediaciones de la capital de la región del Piamonte, adviene como antesala de su verdadero periplo italiano. De Turín⁴ nada nos dice, más que escribió esta carta el 17 de junio de 1803.

4. Segunda carta a Mr. Joubert: de Turín a Milán

Fechada en Milán, el 21 de junio de 1803, la segunda carta de Chateaubriand a su amigo Joubert muestra de nuevo ese carácter retrospectivo. Así pues, si en la primera carta escrita en Turín el viajero nos hablaba de su salida desde Lyon centrándose fundamentalmente en Saboya, en la escrita en Milán se propone continuar el relato, ya en territorio italiano, y fundamentalmente se centra en la ciudad de Turín. De mayor brevedad que la inicial, describe Turín como ciudad nueva muy adornada en palacios pero de aspecto triste. La ciudad interviene en el estado de ánimo del poeta: luego de atravesar Lombardía, siente emerger una impresión agradable hacia el viaje, ante el descubrimiento de un país de gran riqueza, de vegetación abundante: praderas de verdor exquisito, frescura del césped, viñas en la sombra, plantaciones de nogales, olmos, sauces, moreras y álamos...

Tras dedicar unas breves pero lúcidas líneas a Turín, se detiene en la hermosura de Milán, como la postal de un viaje en que queda grabada una sensación espiritual del paisaje, con el Apenino a la derecha y los Alpes a la izquierda. Ya en esta carta, Chateaubriand

incide en algunos aspectos recurrentes del viaje: los medios de transporte o las alojamientos. Se muestra conforme con el medio de transporte que en la Italia del siglo XIX, solían realizarse por carretera, en diligencias, caballerías, coches y galeras; ofrece detalles sobre la posada, a la que tilda de mayor comodidad que las de Francia y casi tan confortable como las de Inglaterra.

El autor se detiene en escribir sobre el tiempo meteorológico en su viaje a Milán: «La temperatura es deliciosa; y aún así, me dicen que no hallaré el verdadero cielo de Italia hasta más allá de los Apeninos; la capacidad y el desahogo de los aposentos neutralizan los efectos del calor» (1983: 40). Es natural que el viajero se refiera a un tiempo apacible, porque su itinerario tiene lugar en los albores del verano, casi a finales de junio de 1803. De esta manera, el cielo de Italia se presenta para él como una experiencia amable, cargada de sentido. Sin embargo, aunque el relato de viajes de Chateaubriand se inspire en la descripción morosa y calmada de un paisaje eterno, hará mención a ciertos encargos relacionados con su situación social y política en aquel momento. Por ejemplo, nos habla del general Murat al que tuvo que entregar una carta por mandato de Madame Bacchiochi. Es importante la mención a esta señora, hermana de Napoleón Bonaparte, que aparecerá en las páginas siguientes como la Princesa de Luca. Esta referencia demuestra que en 1803 Chateaubriand todavía tenía contacto con el emperador Napoleón Bonaparte, en una relación que llegaría a la enemistad en los años siguientes.

Las condiciones del viaje de Chateaubriand son óptimas: comidas en casa de Mr. Melzi para la celebración del bautismo del hijo del general Muralt. Como puede apreciarse, el círculo de amistades de Chateaubriand en Milán pertenece a las altas esferas sociales. Pero hasta tal punto el viajero siente el grito de la naturaleza que, al final de esta segunda carta, no se detiene en la descripción de los monumentos de la ciudad. En concreto, la esplendente ca-

tedral de Milán, de estilo gótico con sus agujas y chapiteles en remate piramidal, le parece una infamia al cielo. Diseñada por Francesco Croce, ya en el siglo XVIII se había elevado a una altura de más de ciento ocho metros; sin embargo, sería a principios del XIX, en 1805, cuando con motivo de la coronación de Napoleón Bonaparte como rey de Italia, se ordenará a Carlo Pellicani concluir su fachada. Por la fecha de la carta, Chateaubriand no la pudo ver terminada, pero sí pudo sentir el vértigo de una catedral de infinitos metros que parecía injuriar el cielo de Milán. Promete entonces escribir a su amigo Joubert desde Florencia y Roma. Desafortunadamente, las cartas escritas en Florencia se han perdido. Sin embargo, nos queda la grandeza de la tercera carta escrita desde Roma, una verdadero acercamiento a la Ciudad Eterna en toda la subjetividad.

5. La eterna Roma: carta tercera a Mr. Joubert y a Mr. De Fontanes

5.1. Chateaubriand ante el asombro: el Coliseo, el Panteón, la columna Trajana, el castillo de Sant'Angelo, San Pedro...

Como el síndrome de Stendhal ante la desgarradora belleza por la contemplación de Florencia, las impresiones de Chateaubriand ante la eterna Roma son apasionadas, abrumadoras, lúcidas hasta el punto de alcanzar el paroxismo. El viajero comienza la escritura de estas cartas, ahora sí a modo de un auténtico diario, el 27 de junio de 1803, epistolario que se prolongará hasta el 10 de enero de 1804. Sin embargo, se deja sentir ese carácter fragmentario que, en muchas ocasiones, es inherente a la literatura epistolar en tanto que

literatura íntima (más aún en el diario). Aunque estas cartas finalmente se hayan publicado, traslucen un cierto sesgo de intimidad porque el viajero apura en su escritura todo el pulso de la subjetividad, la impresión y el conocimiento de Roma, siempre bajo el filtro de una mirada precursora del Romanticismo.

En la primera carta del 27 de junio de 1803, se palpa una cierta crítica a viajeros anteriores que fueron «¡necios! ¡almas de hielo! ¡bárbaros!» (Chateaubriand, 1983: 41), e incapaces de pintar en sus relatos tal belleza. Ya en la del 28 de junio, abruma al lector la enumeración de monumentos visitados por el viajero: el Coliseo, el Panteón, la columna Trajana, el castillo de Sant'Angelo y San Pedro, siempre con esa devoción cristiana que hace lo brillar en la víspera de la fiesta del príncipe de los Apóstoles: la cúpula del Vaticano y la luna cayendo cuajada sobre el Tíber. En definitiva, Chateaubriand describe toda una estampa en que la arquitectura y el paisaje de Roma se engalanan con el sentimiento espiritual y cristiano.

El autor de *El genio del Cristianismo* en su carta del 29 de junio no podía menos que rendir homenaje a la festividad de San Pedro: el Papa tiene un semblante pálido y triste, en que parece que se pintan todas las tribulaciones de la Iglesia. En la carta del 3 de julio, el sentimiento de decadencia de esa segunda Roma aflora en el alma del viajero: «¡todo pasa y muere!» (Chateaubriand, 1983: 42). Así, relata a Joubert como su Santidad lo recibió sentado con *El genio del Cristianismo*, haciéndole saber que leía su obra.

5.2. Tívoli y la Villa Adriana, la certidumbre de la muerte

«Soy quizá el primer extranjero que ha recorrido el Tívoli en una disposición de alma, no pintada en viaje alguno» (Chateaubriand,

1983: 43). Con estas palabras comienza su carta del 10 de diciembre de 1803, en la que describe el Tívoli en la Villa Adriana a partir de la reflexión de su vida pasada, desde el presente y para penetrar en su porvenir:

¿Dónde me hallaré, qué haré, qué seré dentro de veinte años? Siempre que el hombre se concentra en sí mismo, siempre que sondea todos los vagos proyectos que forma, tropieza con un obstáculo invencible, y en una incertidumbre producida por una certidumbre; este obstáculo y esta certidumbre son la muerte, esta terrible muerte que detiene y destruye todo (ib.).

La contemplación del Tívoli, con sus grandes jardines, pone a Chateaubriand en la disposición de alma para formularse la pregunta esencial: ¿Qué es el hombre? Su relato adquiere entonces una tesitura ontológica, meditativa, con referencias a la pérdida de un amigo con el que ya no podemos comunicarnos, en la reflexión del hombre ante «lo sublime» de la naturaleza, en relación con «lo infinito» que coadyuva a esa sensación de horror delicioso. Esto lleva a Burke (1985) a relacionar lo sublime con lo oscuro y con lo negativo como metáforas de lo irracional y de la incertidumbre:

Torrentes que os despeñáis turbulentos en la caliginosa noche en que os escuche bramar, ¿acaso desaparecéis más rápidos que los días del hombre, o podéis decirme qué es el hombre, vosotros que habéis visto pasar y abismarse en estos lugares tantas generaciones, no menos estrepitosas que vuestras aguas? (Chateaubriand, 1983: 43).

En la carta del 11 de diciembre, la visita al Tívoli deja en el alma del poeta una cierta desazón, por cuanto los árboles imaginados en su fantasía no se corresponden con los que allí vio. Las referencias clásicas de corte mitológico son constantes: el templo de Vesta, la gruta de Neptuno o su *cicerone* en reminiscencia del país de los sabinos. El puente de la cascada no pudo sorprender a nuestro viajero porque ya había visitado las cataratas del Niágara. Tras el paseo

durante seis horas, regresó a la posada donde pudo advertir el patio ruinoso, con lápidas sepulcrales sobre las paredes: de nuevo he aquí la vanidad de la vida (*vanitas vanitatis*), el sentido de la muerte como única consolación, porque después de que expire el hombre solo quedará su nombre escrito en una losa de piedra:

Todos los poetas de Roma que pasaron a Tibur se complacieron en pintar la celeridad de nuestra existencia: *Carpe diem!* decía Horacio; *Te spectem, suprema mihi cum venerit hora!* exclama Tibulo; Virgilio pintaba esta hora suprema, diciendo: *Invalidasque tibi tendens, heu! Non tua, palmas.* ¿Quién no ha perdido algún objeto de su cariño? ¿Quién no ha visto dirigirse unas manos inutilizadas por la proximidad de la muerte? [...] *Heu! non tua!* Este verso del vate de Mantua es admirable por la ternura y el dolor que respira. Desgraciado aquel que no ama a los poetas! Yo diría de ellos casi lo mismo que dice Shakespeare de los hombre insensibles a la armonía (ib.: 46).

El vasto conocimiento de la cultura clásica y de los poetas esenciales de nuestras letras (Horacio, Tibulo, Virgilio o Shakespeare) da buena cuenta de la sensibilidad de Chateaubriand ante la percepción de la belleza. Como recoge Kant en sus meditaciones filosóficas, la belleza nos hace sentir que pertenecemos al mundo. Esa belleza que, según Wordsworth escribe en la «oda a los signos de la inmortalidad», subsiste en el recuerdo, se erige en símbolo inequívoco de que «cada hombre lleva dentro de sí un mundo compuesto de todo lo que ha visto y amado, y en el que a cada paso, en los momentos mismo en recorre y parece habitar un mundo extranjero» (ib.: 47).

En la carta del 12 de diciembre, el viajero continúa relatando su mirada interior sobre la Quinta Adriana: el Hipódromo en la antigua vía Tiburtina, donde muy cerca se encuentra el sepulcro de Plauto o el *Valle de Tempé* de Adriano; la quinta de Bruto, la de César o la Biblioteca. Esta contemplación le lleva a preguntarse por qué tantas habitaciones para un solo dueño, para qué tantos monumentos destina-

dos al mismo uso. Chateaubriand nos hablará de las termas de Nerón, de Tito, de Caracalla, de Diocleciano... Sin embargo, «es probable que semejantes monumentos fuesen desde su creación verdaderas ruinas y lugares abandonados, pues un emperador demolía o despojaba las obras de su antecesor» (ib.: 50).

Tras visitar la Academia, el jardín y el templo de Apolo, llegó al Odeón y al teatro griego, donde sintió los versos de Sófocles y la música de Timoteo. Una vez descrito el itinerario según su percepción subjetiva, el viajero se detiene en la figura de Adriano, «príncipe notable, mas no uno de los grandes emperadores romanos» (ib.: 51). Antes de alejarse de aquellos lugares, llenó sus bolsillos de fragmentos de alabastro, estuco pintado y mosaicos que, finalmente, arrojó. En definitiva, Tívoli y la Villa Adriana significan para Chateaubriand la reflexión sobre la muerte y el paso del tiempo:

Estas ruinas no existen ya para mí, pues es probable que no tornaré a recorrerlas. A cada paso dejamos de existir para un tiempo, para una cosa, para una persona que no hemos de volver a ver, pues la vida es una muerte sucesiva. Muchos viajeros, anteriores a mí, escribieron sus nombres en los rotos mármoles de la quinta Adriana, prometiéndose prolongar su existencia estampando en unos lugares célebres el sello de su paso: ¡cuánto se han equivocado! (ib.: 52).

Sin embargo, nada queda de aquellos nombres, porque hasta un ave puede volar desde la hiedra y, como una lluvia pasada, borrar para siempre los nombres.

5.3. El Vaticano, el Museo Capitolino: Resplandor de la luna, *tempus fugit*...

Chateaubriand visita el Vaticano en un mediodía brillante de sol. De nuevo el arte, en

tre solitarias galerías, aflora por el recuerdo de tantos ilustres varones: Tasso, Ariosto, Montaigne, Milton o Montesquieu. Son pinturas de la mitología o de la historia: Dios y el Caos, el Ángel y la mujer de Loth o San León y Atila. Allí se resguardan la inspiración de Rafael, la Biblioteca o el Museo cristiano. De manera inexorable, la simpatía del viajero hacia la religión le impele a fijarse en la imagen de Jesucristo: «¿Era Jesucristo el más hermoso de los hombres, o era feo? Los Padres griegos y los latinos abrigan diferente opinión; mas yo me inclino a creer que era hermoso» (ib.: 54).

La visita de Chateaubriand el 2 de diciembre al Museo Capitolino le permite contemplar pinturas donde se evocan los principales acontecimientos de la República romana, así como recordar a los grandes epígonos de la cultura: Virgilio, Cicerón, Alcibiades, Mitridates, Aristóteles, Caracalla, Nerón, Agripina, Juliano, Marco Aurelio, César y Vitelio. De entre todos ellos, es César el que capta su atención de manera más poderosa. Asimismo, se detendrá en el bajo-relieve que representa a Endymion, aquel pastor mitológico griego al que cantara John Keats. Y a pesar de tan hermosa contemplación, la reflexión póstula es la misma: «¡vaso cementerio, en que están escritas las fechas de la muerte de los siglos, en sus respectivos monumentos fúnebres!» (ib.: 56). La obsesión por el personaje de Endimión retorna al viajero en su visita a la Galería Doria, donde contempla el *Diana y Endimión* de Rubens, del que esboza algunas impresiones que describen la emoción del pastor griego ante la vista de la cazadora implacable.

Sin embargo, el *Viaje a Italia* de Chateaubriand no se limita a las visitas de grandes ruinas, como él mismo apunta, de esa gloriosa ciudad que en otro tiempo fue Roma. Más allá de los museos, la carta del 24 de diciembre rezuma un aire especial: es el relato de un paseo por Roma al resplandor de la luna:

Roma duerme en medio de estas ruinas. El astro de la noche, que algunos suponen ser

un mundo infinito y despoblado, pasea sus pálidas soledades sobre las de Roma, alumbrando calles sin habitantes, cercas, plazas y jardines por donde nadie pasa, monasterios donde ya o se escucha la voz de los cenobitas, y claustros tan desiertos como los pórticos del Coliseo (ib.: 59).

Al amparo de la noche, el resplandor de la luna ofrece claroscuros en el Obelisco, dibuja un Panteón orlado de hermosura y un Coliseo henchido de grandeza y silencio. Los objetos, para Chateaubriand, se transforman en la oscuridad, devienen hermosas sombras, vestigios de un tiempo pasado que solo el viajero pudiera rastrear.

5.4. Carta a Mr. de Fontanes

Fechada en Roma el 10 de enero de 1804, la carta dirigida a su amigo Fontanes continúa en la línea de todo el discurso anterior sobre la Ciudad Eterna. De nuevo emergen las ruinas, simbolizadas ahora con la Tumba de Nerón, en esos reinos vacíos que fueron esplendorosos. Esta carta incluye un gran componente descriptivo (*descriptio*), por cuanto el autor se concentra en relatar a su amigo la belleza romana: las líneas, planos y contornos que perfilan su cartografía. Sin embargo, tras un periplo por muchas de las grandes ciudades italianas, el escritor realiza una comparación de carácter subjetivo entre Nápoles y Roma.

Converdré, sin embargo, en que las perspectivas de Nápoles son más deslumbradoras que las de Roma: ya el sol inflamado o la luna llena y roja se elevan sobre el Vesubio como un globo lanzado por el volcán: la bahía de Nápoles con sus riberas bordadas de naranjos, las montañas de la Apulia, la isla de Caprea, la costa de Pausilipo, Bayas, Misena, Cumas, el Averno, los Campos Elíseos y toda aquella tierra virgílica ofrecen un espectáculo mágico, pero carecen a mi juicio de la grandiosidad de la campiña romana (ib.: 84-85).

A pesar de la desgarradora belleza que Nápoles ofrece a su vista, la indómita Ciudad Eterna le subyuga. En ella tiene el privilegio de yacer toda la Antigüedad y la Historia: la arquitectura de las ruinas, «desde el Panteón de Agripina a las murallas de Belisario, y desde los monumentos traídos de Alejandría hasta el cimborio elevado por Miguel Ángel» (ib.: 85). Al igual que los ríos en otras ciudades italianas ya habían marcado el imaginario del viajero, el Tíber no puede menos que apresar los sentidos de su alma y conmocionarlo por su destino peculiar, hasta precipitarse oculto en el *Tevere*. Asimismo, la viva emoción que le causó la cúpula de San Pedro imprimen ese sentido de la Roma cristiana frente a la Roma pagana. El Coliseo hace evocar al viajero las palabras de Píndaro: la vida es el sueño de una sombra, idea que se ilumina aún más si se relaciona con las cenizas del Vesubio o las ruinas de Pompeya, pues en el corazón de los hombres solo quedará ceniza y polvo.

Chateaubriand relatará, igualmente, los días vividos en Tívoli antes de partir a Nápoles. Recordará el Templo de los Estoicos y las salas de la Academia. De nuevo ese «descubrimiento sentimental de Italia sentimental» (Brilli, 2010: 61) adorna su viaje de la emoción contemplativa del paisaje, con los siempre presentes referentes literarios como Catulo, cuya casa está situada allí en Tívoli. Entre las líneas de esta carta, advertimos la única alusión al lector (*vocatus lectoris*) con cierta cortesía y reparos a la hora de enviar sus escritos: «Cuando observo, amigo querido, las hojas esparcidas sobre mi mesa, me espanto de mi enorme conjunto de bagatelas y vacilo en enviártelas» (Chateaubriand, 1983: 92). Sin embargo, el viajero no duda en relatar su viaje a Nápoles: su descenso al cráter del Vesubio, sus excursiones a Pompeya, a Caserta, a la Solfatara, al lago Averno o a la casa de la Sibila en Cumas. De todas estas revelaciones, destaca su peregrinación a la tumba de Escipión el Africano.

6. Nápoles: el Paraíso visto desde el Infierno

Esta carta, escrita no ya desde Roma sino desde Terracina el 31 de diciembre de 1803, fija en la memoria la ciudad de Nápoles, capital de la región de Campania. En sus palabras se expresa la alegría del napolitano, el trasiego de equipajes y los objetos en tropel en las calles. La siguiente carta, escrita desde Gaeta el 1 de enero de 1804, proclama la emoción de haber vivido el transcurso de otro año. Sin embargo, junto a la celebración de la vida, el viajero rememora cómo Cicerón fue muerto en Gaeta por un hombre a quien había defendido en otro tiempo. Tal recuerdo le hace reflexionar sobre la traición, vigente en toda época más allá del tiempo, y sobre el sentido efímero de la vida: «En tiempo de Nerón se elogiaba mucho a Cicerón, pero en el de Augusto nada se habla de él» (ib.: 62).

Nápoles ha suscitado entre los viajeros impresiones y sentimientos disímiles, según las diversas sensibilidades. Partícipe de la condición de ciudad de la Magna Grecia, su presencia no será literaturizada tan solo por Moratín y Goethe, sino también por José Gutiérrez de la Vega, escritor y soldado sevillano que hubiera de realizar una expedición hasta Nápoles en defensa del Papa. La visión de Nápoles se transforma en cada nueva mirada, si bien perviven los referentes culturales, como la tumba de Virgilio o la cueva de la Sibila. De todas las italianas es, sin duda, la que más contrastes presenta: frente a la visión de ciudad caótica y sucia ofrecida por Moratín, Goethe contemplará una de grandes palacios frente al mar, en la bahía de Chiaia hasta Posillipo.

Goethe, venido desde Capua, percibe la luz y la alegría de que se impregna Nápoles, desde su perspectiva de alemán amante de la luminosidad y la viveza en su pintura. Todo en él es predisposición de mirar bien la ciudad, porque en su viaje lo acompaña todo el mundo clásico. Es cierto que en su sensibilidad no podía haber calado otro elemento

más profundo que la luminosidad; de hecho, sus últimas palabras fueron «¡Luz, más luz!». La luz napolitana para Goethe adviene una revelación tras de la cual el hombre puede morir sin otra condición que el remanso eterno: «Vedi Napoli e poi muori».

6.1. Literatura y viaje: la *Divina Comedia* de Dante o las tragedias de Shakespeare

Nessum maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.
DANTE, *Divina Comedia*

Es a Francesca da Rimini, personaje literario immortalizado por Dante como símbolo de la lujuria, a quien el vate mantuano le atribuye estos hermosos versos que, en su germen, contienen el pulso del paso del tiempo con relación a un pasado glorioso. Y condenados al Infierno, los amantes Paolo y Francesca leen en su modelo: Lancelot y Ginebra. Tal imagen evoca en el viajero una sensación tal que no puede menos que referirlos en su carta del 2 de enero. De nuevo en Nápoles, Chateaubriand expresa como el Reino de las Dos Sicilias tiene algo de extraño, «griego bajo los antiguos romanos, ha sido sarraceno, normando, alemán, francés y español en los tiempos modernos» (Chateaubriand, 1983: 62). Como Francesca da Rimini y Paolo, güelfos y gibelinos concitan en esa *opera magna* que es la *Divina Comedia* dantesca:

La Italia de la edad media era la Italia de las dos grandes facciones de Guelfos y Gibelinos, la Italia de las rivalidades republicanas y de las pequeñas tiranías, época en que sólo se oye hablar de crímenes y libertad; entonces todo se ejecutaba con la punta del puñal. Las aventuras de aquellas Italia participan del carácter romanesco ¿quién no ha oído hablar de Ugolino, Francisca da Rimini, Romeo y Julieta y Otello? (ib.: 62).

Chateaubriand fragua personajes inventados, máscaras de sí mismo, cambios de piel en una misma alma. La Italia medieval para el viajero deviene romance, cuento, historia literaria de gran calado en que se atesoran los personajes que Dante eligió para dar vida a ese friso de la sociedad de la época que es la *Divina Comedia*. Evoca, igualmente, a los duques de Génova y Venecia, los príncipes de Verona, Ferrara y Milán, sin olvidar a los escritores y artistas de la Italia medieval y renacentista: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Maquiavelo, Erasmo, Policiano, Rafael o Tiziano. En la carta del 8 de enero, Chateaubriand nos da noticia de su visita al museo de Nápoles: el busto de Escipión el Africano, el retrato de Miguel Ángel o la estatua de Hércules. El 4 de enero, Chateaubriand visita Pouzoli y la Solfatara, aquella zona volcánica y flégreca cercana a Cumas, sin olvidar la gruta a Esculapio y la tumba de Virgilio.

6.2. El Vesubio, lava del Infierno. Herculano, Portici, Pompeya

El Vesubio nos ha abierto una sola vez sus abismos para devorar las ciudades, sin que sus furores hayan sorprendido a los pueblos sumidos en sangre y lágrimas. (Chateaubriand, 1983: 71).

Encaminado hacia Portici, nuestro viajero relata en la carta del 5 de enero su visita al Vesubio, ese volcán inmenso que se levanta en la bahía de Nápoles. En su primera erupción documentada históricamente en el año 79, destruyó ciudades como Pompeya y Herculano: «La vida, dice una canción griega, huye como la rueda de un carro» (Chateaubriand, 1983: 72). El autor eligió un *cicerone* que lo condujera al cráter del volcán, cabalgando cada uno en su mula; evoca como la lava cubrió entre 1766-1769 las ciudades colindantes, hasta ha-

cer desaparecer Herculano. Al subir la colina, llegó hasta la ermita en un espectáculo melancólico con el ruido de los árboles batiéndose en el rumor del viento. Allí encontró a un eremita, quien le sirvió pan, manzanas y huevos. Tal ambiente, que el viajero asimila a la serenidad cristiana de un lugar solitario, tiene connotaciones sublimes (Burke, 1985): «escena pacífica de la hospitalidad cristiana, representada en una reducida celda, al pie de un volcán y en medio de una tempestad!» (Chateaubriand, 1983: 68). De esta manera, la fragilidad del ser se agiganta ante la grandiosidad de una naturaleza imperturbable:

La nueva dimensión de lo sublime, es [...] la ocasión que un paisaje ofrece al espíritu del hombre, no sólo para expandirse, sino para salir de sí y de medirse con la inconmensurable grandiosidad de la naturaleza, con la inminente amenaza de sus fuerzas y al mismo tiempo, con el sentimiento de la fragilidad humana (Brilli, 2010: 59).

Las sensaciones que al viajero le produce la contemplación del Vesubio no son demasiado agradables. Más que reveladoras como pudiera advertirse con su relato de Roma, la región de la bahía de Nápoles le suscita acaso desconcierto: «La densidad de las nubes no me dejaba descubrir nada. [...] Aun en presencia de aquellas ruinas calcinadas, la imaginación apenas acierta a representarse aquellos campos de fuego y de metales fundidos en el momento de las erupciones del Vesubio» (ib.: 69). La conmoción y estremecimiento que le inspira el Vesubio se asemeja, de nuevo, a un referente literario: la *Divina Comedia* de Dante, en concreto, el *Inferno* (*Come di neve in Alpe sanza vento*). En ese lugar, la costa del golfo de Nápoles «es el paraíso visto desde el infierno» (ib.: 70), de aquel Infierno de lava que es el Vesubio. El viajero se siente como al fondo de un abismo que jamás podrá pintar, porque cualquier expresión de tal escenario es imposible.

Sin embargo, a pesar de tanto horror semejante al Infierno, el viajero logra ver la belleza en lo descomunal, en las ruinas calcinadas de

aquella montaña devenida erupción de lava: la naturaleza siempre es bella, prodiga sus gracias aun a los objetos más horribles (Burke, 1985): «la lava, pintada de azul en partes, ofrece en otras los matices del verdemar, del amarillo subido y del anaranjado» (Chateaubriand, 1983: 71) ¿Puede haber algo más excelso que transmutar el horror de un paisaje en belleza? Chateaubriand condensa en su mirada el amor hacia el objeto que mira y, como en virtud del arte de la alquimia, logra admirar un paisaje del que el propio Eneas, en la *Eneida*, afirmaría: *Horresco referens*. Todo en el Vesubio es sucedáneo de lo que fue, sombra de una imagen que otrora fue real. El viajero, en este punto, evoca las sabias palabras de San Agustín: «*Rem plenam miseriae, spem beatitudinis inanem*» (ib.: 72)⁵.

El 6 de enero de 1804, Chateaubriand llegará hasta la Literna, a la salida de Nápoles hacia la gruta de Pausilipo, ahora con la evocación de los trabajadores napolitanos que, a diferencia de en la Toscana o el Milanesado, no se dejan ver en los campos excepto en tiempos de recolección. El viajero se allega hasta las Grutas de Escipión, si bien será el 9 de enero cuando nos relate su fascinación ante el lago Averno, donde nuevamente escuchó los versos de Virgilio en una suerte de recordación histórica y literaria: «Bayas fue el Eliseo de Virgilio y el infierno de Tácito» (ib.: 75).

Chateaubriand escribe sobre Herculano, Portici y Pompeya en su carta del 11 de enero: «Portici es un almacén de antigüedades» (ib.: 77), nos dice el viajero. De nuevo resuenan los ecos de la mitología: el templo de Pompeya, los teatros o la casa donde en los cuadros figura el Apolo romano, así como la imagen de Ulises huyendo de las Sirenas. Para Chateaubriand, es esta una ciudad pergeñada por los muertos, incluso su museo, que le parece lo más maravilloso de la tierra. ¿Existe algo más temporal que los restos de Pompeya? Para nuestro viajero, la antigua ciudad romana ubicada junto a Herculano simboliza la ruina, la ceniza y la sombra de la región de Campania.

7. Hacia una conclusión

El *Viaje a Italia* de Chateaubriand constituye toda una pugna perpetua sobre aquello que Antonio Machado definiera como el diálogo del hombre con el tiempo, en su más amplio sentido. Pueden evocarse, en este punto, la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro o la «Roma sepultada entre ruinas» a la que cantó Francisco de Quevedo. Es posible que no exista un símbolo más temporal y temporalizador que la ruina. Tras de ella aflora la destrucción y el acabamiento del hombre. En definitiva, la muerte.

El escritor tuvo plena consciencia de una pulsión de lo temporal en una revelación a la que le incitó la contemplación del paisaje italiano. Turín, Milán, Roma y, en ella, el Vaticano, el Coliseo, el Panteón, la columna Trajana, el castillo de Sant'Angelo o el Museo Capitolino... Nápoles y el Vesubio, Herculano, Portici y Pompeya... ¿Cómo podrían estos paisajes, epítome del sentir romántico en tanto condición efímera del hombre, dejar indiferente a Chateaubriand? Más allá del hombre, quedarán las palabras y la poesía esculpidas para siempre en el tiempo.

Bibliografía

ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Barcelona, Barral Editores, 1975. [Traducción española de Melitón Bustamante].

ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, 1988. [Traducción española de José Luis Martínez Merlo].

ARBILLAGA, Idoia, *Estética y teoría del libro de viaje. El 'viaje a Italia' en España*, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, 2005.

ARGUEDAS, José María, *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, 1995.

BRILLI, Atillio, *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010. [Traducción española de Juan Antonio Méndez].

BURKE, Edmond, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000.

CHATEAUBRIAND, François-René, *Viaje a Italia*, Barcelona, Viajeros y filósofos. Pequeña biblioteca calamus scriptorius, 1983. [Traducción española de Don Manuel M. Flamant, con un prólogo de José Carlos Llop].

El último abencerraje; Atala; René, Madrid, Atlas, 1944. [Traducción española de Manuel M. Flamant, con una biografía del autor a cargo de José María Quadrado].

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995. [Traducción española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre].

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viaje de Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. [Edición crítica de Belén Tejerina].

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Viaje a Italia*, Madrid, Biblioteca clásica, 1891. [Traducido directamente del alemán por Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo].

MONTAIGNE, Michael, *Diario del viaje a Italia*, Madrid, Debate, 1994. [Edición bilingüe de José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut].

POZUELO YVANCOS, José María, «Al principio fue el viaje. Apuntes sobre un género», en C. J. Cela, *Viaje a la Alcarria*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

VIRGILIO, Publio, *Eneida*, 10ª ed., Madrid, Cátedra, 2006. [Traducción española de Aurelio Espinosa].

Notas

[1] Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Murcia.

Contacto con la autora: carmenmaria.lopez14@um.es

[2] Sin embargo, las cartas en las que Chateaubriand nos relata su experiencia de la ciudad florentina se han perdido.

[3] Véase el espacio que Andrés Barba dedica al *Viaje a Italia* de Chateaubriand en *El cultural*.

[4] «Curiosamente, hoy día, al menos en la zona del Piamonte, podemos constatar que aún perdura cierto resquemor contra la nación francesa, la cual disponía de las regiones del norte como de una colonia en los tiempos en los que Chateaubriand las visitaba» (Arbillaga, 2005: 194-195).

[5] «Las cosas no son más que miseria y la esperanza no puede dar un momento de felicidad».