BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ARTÍCULOS

MOYA GARCÍA, Cristina. *La influencia de Alfonso de Cartagena en la* Valeriana. – TUBAU, Xavier. *Libros de citas entre la Edad Media y el Renacimiento*. – RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. *El* Viaje de Turquía *y Gonzalo Fernández de Oviedo.* – RAMAJO CAÑO, Antonio. *La configuración literaria de un soneto de Herrera*. – RICO GARCÍA, José Manuel. *La sátira civil en verso en la Sevilla del Siglo de Oro: nuevos datos acerca de los* Sonetos del recibimiento que Sevilla hizo a la marquesa de Denia. GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Presencia de Washington Irving y otros norteamericanos en la España romántica (1826-1846).* – ESPÍN TEMPLADO, Pilar. *El teatro de Béquer.* – DORCA, Toni. *Representaciones de la nación en* Cádiz*: una lectura a la luz de la imagología.* – SEBOLD, Russell P. *Elegía al romanticismo:* La pródiga*, de Alarcón.* – CARRIZO RUEDA, Sofía M. *Los ojos y los discursos: Cruces entre las poéticas de Rubén Darío, Luis de Góngora y la cultura visual.* – RODRÍGUEZ- MORANTA, Inma. *Gregorio Martínez Sierra, entusiasta catalanizante. Quince cartas a Joan Maragall (1905-1909).* – GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. *Trayectoria bibliográfica de un académico: Agustín G. de Amezúa.* – SAN JOSÉ LERA, Javier. *Dos proeles para la poesía; Carlos Salomón y Julio Maruri (más allá de* Proel*).* – GUARAGLIA, Malvina. *Los fundamentos ideológicos de las novelas de denuncia social y el populismo político en Latinoamérica (1940-1975).* – RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes. *Geografía vital en la narrativa de Francisco Umbral.* – ROAS, David. *Exploradores de lo (ir)real: nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual.* – CAMACHO DELGADO, José Manuel. *Fernando Vallejo y el pensamiento herético en* La puta de Babilonia. – PÉREZ BOWIE, José Antonio. *En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario.*

DOCUMENTOS

GALBARRO GARCÍA, Jaime. *Una carta inédita de Marcelino Menéndez Pelayo al Marqués de Jerez de los Caballeros.* – APOLINÁRIO LOURENÇO, António. *Tres cartas inéditas de Marcelino Menéndez Pelayo a Carolina Michäelis de Vasconcelos.* – VILLANUEVA, Carlos. *Correspondencia entre Marcelino Menéndez Pelayo y Víctor Said Armesto (1906-1912).*

BIBLIOGRAFÍA

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. *Los papeles de Manuel Arce: un testimonio irremplazable.*

NECROLÓGICAS

René Andioc. – Rinaldo Froldi. – Jorge Semprún. – Benito Varela Jácome.

CRÓNICA

BOLADO, Gerardo. *El Premio de Investigación Humanística Real Sociedad Menéndez Pelayo.* – FERNÁNDEZ, Alejandro. *Menéndez Pelayo y Lope de Vega. Crónica de un Seminario dedicado a dos genios.*

Año LXXXVII Enero-Diciembre 2011

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO (BBMP)
Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.
Han dirigido esta revista:
Miguel Artigas Ferrando (1919-1929)
José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931)
Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956)
Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976)
Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994)
Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000)
Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004)

Director: José Manuel González Herrán.
Secretaria: Raquel Gutiérrez Sebastián.
Coordinador editorial: Borja Rodríguez Gutiérrez.
Consejo de redacción: Salvador García Castañeda, Germán Gullón, Ciriaco Morón Arroyo, Carmen Parrilla, Enrique Rubio Cremades, Germán Vega García-Luengos

Entidad editora: Real Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39007. Santander.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* está recogido en los siguientes índices:
DIALNET (Universidad de la Rioja)
ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades)
LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts)
MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association)
PIO (Periodical Index Online)

Correo electrónico: administración@rsmp.es

© Sociedad Menéndez Pelayo
Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al BBMP. En consecuencia, no podrán reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.

Depósito Legal: SA - 173 - 1972
ISSN 006-1646
Imprime: Imprenta Cervantina

La publicación del BBMP se lleva a cabo acogiéndose al Convenio de Colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de Santander y la RSMP, así como con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria

Consejo Editorial

Irene Andrés Suárez (Université de Neuchâtel). Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes2). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Universitá degli Studi di Milano). Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca). Anthony H. Clarke (University of Birmingham). Nelly Clemessy (Université de Nice). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Juan José Fernández Teijeiro (Sociedad Menéndez Pelayo). Ricardo de la Fuente (Universitas Castellae). Salvador García Castañeda (Ohio State University). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Mª Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá de Henares). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Luis González del Valle (Temple University). Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam). Richard Hitchcock (University of Exeter). Víctor Infantes de Miguel (Universidad Complutense de Madrid). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). José Manuel López de Abiada (Universität Bern). Benito Madariaga de la Campa (Sociedad Menéndez Pelayo). Ramón Emilio Mandado (Sociedad Menéndez Pelayo). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). José Mª Martínez Cachero (Universidad de Oviedo). Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Juan Oleza (Universidad de Valencia). Carmen Parrilla (Universidade da Coruña). Francisco Pérez Gutiérrez (Sociedad Menéndez Pelayo). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Lourdes Royano (Universidad de Cantabria). Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). Lía Schwartz (The City University of New York). Gonzalo Sobejano (Columbia University New York). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Noël Valis (Yale University). Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Anthony Zahareas (University of Minnesota).

ÍNDICE

APOLLINÁRIO LOURENÇO, António. *Tres cartas inéditas de Marcelino Menéndez Pelayo a Carolina Michäelis de Vasconcelos.* 355-358
ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, y OLEZA, Joan. *Rinaldo Frodi, maestro y hombre de bien.* 475-477
BOLADO, Gerardo. *El Premio de Investigación Humanística Real Sociedad Menéndez Pelayo*. 489-492
CAMACHO DELGADO, José Manuel. *Fernando Vallejo y el pensamiento herético en* La puta de Babilonia. 315-334
CARNERO, Guillermo. *René Andioc: la desaparición de un maestro.* 471-473
CARRIZO RUEDA, Sofía M. *Los ojos y los discursos. Cruces entre las poéticas de Rubén Darío, Luis de Góngora y la cultura visual.* 187-196
DORCA, Toni. *Representaciones de la nación en* Cádiz*: una lectura a la luz de la Imagología.* 161-171
ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar. *El teatro de Béquer.* 125-159
FERNÁNDEZ, Teodosio. *Benito Varela Jácome.* 483-485
FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alejandro. Menéndez Pelayo y Lope de Vega. *Crónica de un seminario dedicado a dos genios.* 493-497
GALBARRO GARCÍA, Jaime. *Una carta inédita de Marcelino Menéndez Pelayo al Marqués de Jerez de los Caballeros (1901)*. 349-354
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Presencia de Washington Irving y otros norteamericanos en la España romántica (1826-1846).* 111-124
GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. *Trayectoria bibliográfica de un académico: Agustín G. de Amezúa.* 221-240
GUARAGLIA, Malvina. *Los fundamentos ideológicos de las novelas de denuncia social y el populismo político en Latinoamérica. (1940-1975).* 263-278
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Jorge Semprún, arquetipo del escritor bilingüe con vida e historia europeas y paradigma de la literatura concentracionaria.* 479-482
MOYA GARCÍA, Cristina. *La influencia de Alfonso de Cartagena en la* Valeriana. 13-28
PÉREZ BOWIE, José Antonio. *En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario.* 335-346
RAMAJO CAÑO, Antonio. *La configuración literaria de un soneto de Herrera: «¿Quién osa desnudar la bella frente...?». 79*-86

RICO GARCÍA, José Manuel. *La sátira civil en la Sevilla del Siglo de Oro: nuevos datos acerca de los* Sonetos del Recibimiento que Sevilla hizo a la Marquesa de Denia. 87-110
ROAS, David. *Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual.* 293-313.
RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. El *Viaje de Turquía* y Gonzalo Fernández de Oviedo. 41-77
RODRÍGUEZ MORANTA, Inma. *Gregorio Martínez Sierra, entusiasta catalanizante. Quince cartas a Joan Maragall (1905-1909).* 197-219
RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes. *Geografía vital en la narrativa de Francisco Umbral.* 279-291
SAN JOSÉ LERA, Javier. *Dos «proeles» para la poesía: Carlos Salomón y Julio Maruri (más allá de* Proel*).* 241-261
SEBOLD, Russell P. *Elegía al Romanticismo:* La pródiga*, de Alarcón.* 173-185
SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. *Los papeles de Manuel Arce: un testimonio irremplazable.* 369-374
TUBAU, Xavier. *Libros de citas entre la Edad Media y el Renacimiento.* 29-39
VILLANUEVA, Carlos. *Correspondencia entre Marcelino Menéndez Pelayo y Víctor Said Armesto (1906-1912).* 359-366

Bibliografía:

Andrés Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsisis*, por José Ramón González, 375-376. António Apolinário Lourenço, Osvaldo Manuel Silvestre (coords). *Literatura, Espaço, Cartografias*, por Enrique Santos Unamuno, 377-382. Ana L. Baquero Escudero. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, por Borja Rodríguez Gutiérrez, 383-384. Rafael Barret. *Obras completas*, por José Carlos Rovira, 385-386. Bonilla Cerezo, Rafael (ed.). *Novelas cortas del siglo XVII*, por Alba Goméz Moral, 387-388. Jesús Cancio. *Olas y cantiles*, *Bruma norteña* y *Romancero del Mar*, prólogo de José Ramón Saiz Viadero, por Mario Crespo López, 389-390. Juan Casas Rigall. *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los* auctores *en el canon de Nebrija*, por María Morrás, 391-393. Amelina Correa Ramón. *La familia de Francisco Ayala y su infancia*, por Carolina Castillo Ferrer, 394-396. Mario Crespo López. *El 27 y la Universidad Internacional de Santander (1931-2008)*, por Salvador García Castañeda, 397-398. Mario Crespo López. *José María de Cossío. Vida hasta la guerra civil*

(1892-1939), por María Martínez Cachero, 399-401. Elisabeth Delrue (coord.). *Le roman espagnol entre 1880 et 1990: état des lieux,* por Ivan Lissorgues, 402-408. Francisco Javier Díez de Revenga. *Didáctica del texto literario. Análisis y explicación de textos poéticos españoles*, por Borja Rodríguez Gutiérrez, 409-410. Fernán Caballero. *Obras escogidas.* Edición, introducción y notas de Mercedes Comellas, por Cristina Patiño Eirín, 4111-415. Germán Gullón. *El sexto sentido. La lectura en la era digital*, por Alba Guimerá Galiana, 416-419. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, por Irene Vallejo González, 420-422. José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi y Michèle Oehrli (eds.). *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, por Elena Guichot Muñoz, 423-426. López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*, por Enrique Rubio Cremades, 427-428. José Joaquín de Mora. *Leyendas españolas.* Edición de Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer, por Borja Rodríguez Gutiérrez, 429-431. Camiño Noia Campos. *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antoloxía e bibliografía*, por Antón Santamarina, 432-435. Montserrat Ribao Pereira (ed.). Emilia Pardo Bazán, *Teatro completo*, por Dolores Thion Serrano-Mollá, 436-438. Jacques Pavlosky. *Isaac Pavlosky, suivi de En cellule, mémoires d'un nihiliste*, por Cristina Patiño Eirín, 439-442. Benito Pérez Galdós. *Segunda Serie de Episodios Nacionales,* Tomos I y II, edición de Ermitas Penas, por Germán Gullón, 443-444. Jacinto Octavio Picón. *Después de la batalla y otros cuentos.* Edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, por Raquel Gutiérrez Sebastián, 445-446. Victoriano Roncero López. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, por Irene Bertuzzi, 447-449. Margarita Santos Zas (ed.) *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo. Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 450-452. Varios. *La Naturaleza en la Literatura Española*, por Raquel Gutiérrez Sebastián, 453-454. Gonzalo Torrente Ballester. *La saga/fuga de J.B.* Edición de Carmen Becerra y Antonio J. Gil González, por Borja Rodríguez Gutiérrez, 455-458. Akiko Tsuchiya. *Marginal Subjects. Gender and Deviances in Fin-de siècle Spain*, por Cristina Patiño Eirín, 459-461. Eva María Valero Juan. *Tras las huellas del Quijote en la América Virreynal. Estudio y edición de textos*, por Carolina María Schindler, 462-465. Darío Villanueva. *Lectura y nativos digitales*, por Borja Rodríguez Gutiérrez, 466-467.

NOTA DEL DIRECTOR

Este volumen LXXXVII del *BBMP* que el lector tiene en sus manos, correspondiente al año 2011, recoge en su primera sección diez y ocho artículos, ordenados según la cronología de los asuntos que tratan, desde la literatura medieval y renacentista hasta las narrativas española e hispanoamericana más recientes: la crónica *Valeriana*, impresa en Sevilla en 1482 y dedicada a la reina Isabel la Católica; los libros o compilaciones de citas durante la Baja Edad Media y el primer Renacimiento; el *Viaje de Turquía* (1557) y su discutida atribución a diversos autores; un soneto de Fernando de Herrera; la sátira civil en verso, ejemplificada en una colección de sonetos difundidos en la Sevilla de 1599; la presencia de algunos escritores e hispanistas norteamericanos, principalmente Washington Irving, en la España romántica; la producción teatral de Gustavo Adolfo Bécquer; el Episodio Nacional *Cádiz* (1874), de Benito Pérez Galdós; *La Pródiga* (1882), última novela de Pedro Antonio de Alarcón; sendas composiciones poéticas de Luis de Góngora y Rubén Darío, comparadas por su común referencia a imágenes visuales; quince cartas de Gregorio Martínez Sierra a Joan Maragall, fechadas entre 1905, que ponen de relieve su interés por las letras de Cataluña; la trayectoria bibliográfica (entre 1902 y 1956) del cervantista Agustín González de Amezúa; la obra poética de Carlos Salomón y Julio Maruri, dos de los autores reunidos en el Santander de los años 40 en torno a la revista *Proel*; la novela latinoamericana de denuncia social entre 1940-1975; la narrativa de Francisco Umbral; lo fantástico en la narrativa breve española actual; el ensayo *La puta de Babilonia* (2007), del colombiano Fernando Vallejo. Además de estos artículos sobre temas de historia y crítica de las literaturas hispánicas, también tienen cabida en nuestra revista los estudios de índole teórico-literaria: en este caso sobre la pragmática del texto secundario en la comunicación teatral.

La sección de documentos está monográficamente dedicada a completar el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo, con varias cartas inéditas hasta ahora: una de don Marcelino al Marqués de Jerez de los Caballeros, otras tres a la hispanista portuguesa Carolina Mchaëlis de Vasconcelos, y ocho cruzadas entre el erudito santanderino y el pontevedrés Víctor Said Armesto.

La sección bibliográfica –tan amplia y densa como viene siendo habitual en los últimos volúmenes– se abre con un artículo-reseña referido a las Memorias del escritor, editor y galerista santanderino Manuel Arce. Siguen treinta reseñas, que se ocupan de otras tantas publicaciones recientemente aparecidas, sobre autores y temas de las literaturas hispánicas de diferentes épocas: la tipología del cuento gallego de tradición oral, el cuento en la historia literaria, la novela corta en el siglo XVII, la risa en la novela picaresca, la novela gótica de finales del XVIII y comienzos del XIX, el teatro español en el siglo XIX, la huellas del *Quijote* en la América virreinal, cuestiones de género y marginalidad en literatura del fin de siglo, la novela española entre 1880-1920, la presencia de los autores del 27 en la Universidad Internacional de Santander, la dimensión didáctica en el análisis y explicación de textos poéticos, el porvenir de la lectura y del libro en la época digital, así como ediciones o monografías sobre Juan de Mena y Nebrija, José Joaquín de Mora, Fernán Ca-

ballero, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, Isaac Pavlovsky, Rafael Barret, José María de Cossío, Francisco Ayala, Jesús Cancio, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán…

La obligada y penosa tarea de recordar a los maestros y escritores que se fueron ocupa la sección necrológica, cuyas páginas están dedicadas a René Andioc, Rinaldo Froldi, Jorge Semprún y Benito Varela Jácome.

En la sección Crónica, que cierra el volumen, nos ocupamos de dos importantes actividades en las que la Sociedad Menéndez Pelayo ha tenido un papel relevante: la entrega del II Premio Internacional de Investigación Humanística Menéndez Pelayo, concedido a *Legado Filosófico Español e Hispanoamericano del siglo xx*, obra colectiva coordinada por los profesores Garrido Jiménez (España), Orringer (EE.UU), Valdés Villanueva (España), Valdés-Villareal (México). Y el Seminario sobre Menéndez Pelayo y Lope de Vega que tuvo lugar en la sede santanderina de la UIMP en septiembre de 2011, impartido por destacados especialistas en ambos autores, varios de ellos colaboradores del *BBMP* y algunos miembros de los Consejos Editorial y de Redacción del nuestra revista.

Concluyo esa nota con una consideración referida al reconocimiento que la comunidad científica de nuestro ámbito viene concediendo al *BBMP* desde su fundación en 1919. Por los días en que redacto esta nota, nuestra revista se somete a una de esas evaluaciones externas que resultan hoy obligadas para las publicaciones científicas. Conscientes de la trascendencia de su resultado, nos importa también recordar la fundamental aportación de nuestra revista, en los casi noventa años de su trayectoria, a los estudios de historia y crítica española. El prestigio del que hoy goza en el hispanismo internacional se debe fundamentalmente al apoyo de tantos y tan valiosos colaboradores, pero también a nuestros fieles suscriptores y lectores: a todos ellos queremos mostrar aquí nuestro agradecimiento, con nuestra aspiración a seguir mereciendo su confianza.

.

J. M. G. H.

ARTÍCULOS

Cristina Moya García
La influencia de Alfonso de Cartagena en la *Valeriana*.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 13-28

LA INFLUENCIA DE ALFONSO DE CARTAGENA EN LA *VALERIANA*

En buena parte de la producción de mosén Diego de Valera se deja sentir la influencia de uno de los letrados más importantes de la Castilla bajomedieval: Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos y figura sobresaliente de su tiempo. Cartagena, considerado como «el pionero, impulsor e instructor del humanismo renacentista» en España (González Rolán, Moreno Hernández y Saquero Suárez-Somonte: 2000: 14), en definitiva, el primer humanista español (Di Camillo: 1976: 16; Lawrance: 1990: 223), desempeñó una decisiva labor cultural en Castilla, ya que, además de introducir en la corte real la obra de diferentes humanistas, puede considerarse el formador de intelectuales como Rodrigo Sánchez de Arévalo, el propio Diego de Valera, Alfonso de Palencia o Diego Rodríguez de Almela, entre otros. Estos autores se empaparon en sus ideas y, haciéndose partícipes de ellas, las traspasaron a sus propias obras (González Rolán: 1996: 423). Cartagena mantuvo relación con Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Francesco Pizolpasso, Eneas Silvio Piccolomini –Papa Pío II a partir de 1458–, o Pier Candido Decembrio, y propició decididamente las relaciones entre los humanistas italianos y la corona castellana (Gómez Moreno: 1994: 70, 90).

La huella del obispo de Burgos en la producción de Diego de Valera está presente ya en las primeras obras de éste, las compuestas durante el reinado de Juan II de Castilla[1]. Así, en el *Espejo de verdadera nobleza* (Valera: 1878: 201)[2], Valera

[1] Aunque en este trabajo me centro en las ideas de Cartagena que influyeron en la *Valeriana*, lo cierto es que Diego de Valera comparte muchas de las teorías del obispo de Burgos sobre la nobleza. Para ambos autores Bartolo de Saxoferrato constituye una referencia ineludible. En el discurso pronunciado en el Concilio de Basilea, Cartagena habla de los tres tipos de nobleza que distingue Saxoferrato: «Bártolo –in l. j, c. *De dignitatibus*, li. xij– dice que se puede desir que hay tres noblesas: la primera llama theologal; la segunda, natural; la tercera, civil. La noblesa theologal es ser bien quisto de Dios; e según esta noblesa, quanto alguno es más santo, tanto es más noble. La noblesa natural consiste en la virtud moral, e según ésta quanto alguno es más virtuoso de moral virtud, tanto es más noble. Mas destas dos noblesas non fablo al presente, ca sólo Dios las conosce, porque los omes non pueden conoscer quál es santo o virtuoso según moral virtud, según que de suso dixe. La tercera noblesa se llama civil, de que al presente fablamos, la qual comúnmente llamamos hidalguía» (Cartagena: 1959: 208). Valera hablará en los mismos términos en el *Espejo de verdadera nobleza*. Sobre la nobleza en Cartagena y en Valera, véase Ynduráin (1994: 108-115).

[2] Rodríguez Velasco destaca la importante influencia de Cartagena en este tratado (1996: 224).

Entregado el 1 de julio de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

recurre al *Tratado de las sesiones*, composición que recogía la intervención de Cartagena en el Concilio de Basilea defendiendo los intereses de Castilla frente a los ingleses, obra que también encontraremos citada en la *Exhortación de la paz* (Valera: Ms. 1341 BNE: fol. 50 v.) y en el *Ceremonial de príncipes* (Valera: 1959: 161). El discurso de Alfonso de Cartagena en Basilea ejercerá gran influencia en Diego de Valera, hasta el punto de constituir, en cierta forma, la base ideológica sobre la que el cronista construirá su *Valeriana* o *Crónica abreviada de España*, una obra que comparte con el discurso del obispo de Burgos el tener entre sus objetivos la afirmación de la identidad propia de Castilla (Godinas: 1999: 273). Analizaremos a continuación los puntos de unión entre ambos textos y sus autores.

2. Aproximación a la *Valeriana*[3]

La *Crónica abreviada de España o Valeriana*, que así la denominó Diego de Valera en el prólogo del *Memorial de diversas hazañas*[4], se redactó entre 1479 y 1481 –aunque es muy probable que algunos pasajes fueran anteriores (Moya García: 2009: LXIX)– y fue impresa por Alonso del Puerto en Sevilla, en 1482 (Valera: 2009: 339). Tal y como indica el propio Valera, la edición fue costeada por Michael Dachauer y García del Castillo (Valera: 2009: 339). La *Valeriana*, la primera crónica que se imprimió en Castilla, está dedicada a la reina doña Isabel (Valera: 2009: 19). Se trata de una crónica general que compendia la historia de Castilla desde los tiempos de Túbal, nieto de Noé, hasta la muerte de Juan II, y está divida en cuatro partes. Se abre con una descripción del mundo, continúa narrando la época de los reyes míticos y la ocupación romana de la Península, sigue con los monarcas godos, desde Atanarico hasta la derrota del rey don Rodrigo, y termina con una cuarta parte que se extiende desde don Pelayo hasta el reinado de Juan II de Castilla.

La obra se enmarca dentro de la política de propaganda llevada a cabo por los Reyes Católicos tras su subida al trono[5]. En ella se transmite una serie de ideas que la corona quería difundir: legitimidad dinástica, goticismo, mayor antigüedad y superioridad de Castilla con respecto al resto de los reinos cristianos[6]. Por otro lado, hay que señalar que Valera, fiel a la máxima *historia magistra vitae*, confiere a los personajes una carga moral que hace que la crónica sea una obra de carácter ejemplarizante, algo, por otra parte, frecuente en la historiografía de la

[3] Sobre esta crónica, véase Moya García: (2006: 149-171; 2007: 17-26; 2009: XV-CXXII).

[4] Diego de Valera escribe exactamente en el *Memorial de diversas hazañas:* «dexé de escrebir en esta obra las cosas mucho antiguas, porque de aquellas asaz mençión se hizo *en la copilación de las corónicas de España por mí hordenada, que 'Valeriana' se llama*» (1941: 4).

[5] Sobre la política de propaganda llevada a cabo durante el reinado de los Reyes Católicos son muy interesantes los trabajos de Carrasco Manchado (2002: 299-379; y 2006).

[6] El discurso político de la crónica resulta más que evidente. A este respecto, me parecen enormemente acertadas unas palabras de Gómez Redondo que suscribo plenamente: «Hay ocasiones en que una crónica, más que un discurso histórico, es un discurso político, es decir, constituye un producto textual creado para interpretar y juzgar unos sucesos determinados; o lo que es igual: parece un relato concebido para contar esos hechos con una intencionalidad precisa, poniendo en juego una red de perspectivas que permitan enfocar el tiempo de la historia con unas claves ideológicas, emergidas, en última instancia, de unos grupos sociales que son promotores de esa concreta redacción cronística» (Gómez Redondo: 2000: 95).

época. Además, la *Valeriana* permite una lectura a modo de *speculum principis*, ya que el cronista pretende que la reina doña Isabel conozca las historias de los reyes que la antecedieron en el trono castellano para adoptar como modelo el comportamiento de los que gobernaron rectamente y rechazar y evitar el de aquellos que no fueron justos ni tuvieron un proceder adecuado.

Las fuentes de la crónica no son muy numerosas. Se limitan a dos enciclopedias: el *De proprietatibus rerum* de Bartolomé Anglico, y el *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré; varias crónicas: la *Estoria del fecho de los godos, la Crónica de 1344*, la *Estoria Teutónica* y el *Martini Oppaviensis Chronicon Pontificum et Imperatorum*; las obras de dos humanistas italianos: el «Libro IV» de la *Historiae de varietate fortunae* de Poggio Bracciolini y la *Cosmografía* de Pier Cándido Decembrio, que conforma una de las partes de la *Peregrina Historia*; la *Historia Trium Regum* de Juan de Hildesheim; y varias obras del propio Valera a las que el cronista remite directamente citándose a sí mismo como autoridad: el *Origen de Troya y Roma* y el *Ceremonial de príncipes.* Otra obra de Valera, el *Doctrinal de príncipes*, guarda estrecha relación con la *Valeriana* y comparte distintos pasajes con la crónica.

Durante los siglos XV y XVI, la *Valeriana* fue impresa una y otra vez, llegando a alcanzar hasta veinte ediciones –diez entre 1482 y 1500 y otras diez entre 1513 y 1567–, lo que la convierte en una obra que gozó de una enorme difusión.

3. Cartagena, Valera y el Concilio de Basilea

Es más que probable que los primeros contactos entre Alfonso de Cartagena y Diego de Valera se produjeran en la corte de Juan II de Castilla, adonde llegó Valera en calidad de doncel en 1427, cuando tenía quince años (Moya García: 2004: 81; Valera: 2009: 319)[7]. Además, ambos mantuvieron trato con ciertos nobles, entre los que destaca, especialmente, el conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco, personaje de marcadas inquietudes culturales que se relacionó con algunos de los hombres más doctos de su tiempo, tal y como destaca Pulgar en sus *Claros varones de Castilla*: «Aprendió letras latinas y dávase al estudio de corónicas y saber fechos pasados. Plazíale asimismo la comunicación de personas religiosas y de ombres sabios con las quales comunicava sus cosas» (Pulgar: 1985: 95). Este conde fue el fundador del Hospital de Medina de Pomar[8], dotado de una biblioteca con la que estuvieron relacionados tanto Cartagena como Valera (Lawrance: 1984: 1076; Rodríguez Velasco: 1996: 238).

[7] Cartagena alaba la corte de este monarca en el ya mencionado discurso de Basilea de la siguiente forma: «Callo agora la fermosura e grandesa de su corte, ca fablando con pas e reverencia de todos los príncipes, yo podría desir que dentro desta parte del mundo que sabemos, no hay corte de algún príncipe que, sin algún bollicio e movimiento de guerra, sea tan visitada e llena de tantos prelados e condes e barones e otros nobles e de tanta muchedunbre de gentes e de pueblos, como la corte real de Castilla, continuamente, sin fallecer tienpo alguno, es visitada e seguida» (Cartagena: 1959: 220).

[8] La escritura fundacional del Hospital, datada el 13 de diciembre de 1438 en Medina de Pomar, se encuentra en un manuscrito que está depositado en el monasterio de Santa Clara. No obstante, en ocasiones se ha considerado erróneamente como documento fundacional otro fechado el 14 de agosto de 1455 y que, en realidad, son las ordenanzas por las que se rigió este Hospital (Alonso de Porres: 2004: 334).

Las vidas del obispo de Burgos y del autor de la *Valeriana* también se cruzaron más allá de las fronteras peninsulares. El Concilio de Basilea, uno de los acontecimientos políticos y culturales más importantes de la primera mitad del siglo XV, fue el marco en el que se produjo el encuentro entre ambos personajes.

El Concilio de Basilea fue convocado por el papa Martín V en 1431[9]. La delegación castellana enviada por Juan II estuvo presidida por Álvaro de Isorna, obispo de Cuenca (Suárez Fernández: 1963: 14)[10], y en ella desempeñó un papel fundamental Alfonso de Cartagena, el cual había sido designado para formar parte de dicha embajada en mayo de 1434 (Fernández Gallardo: 2002: 134)[11]. No era la primera vez que Cartagena salía de Castilla para defender los intereses de su rey y de su país. Ya había realizado cuatro viajes a Portugal con diferentes misiones entre diciembre de 1421 y diciembre de 1422, enero y abril de 1423, diciembre de 1424 y abril de 1425, y septiembre y diciembre de 1427 (Salazar: 1976: 215-226). Desde la primera de estas estancias en el país luso, cuando Cartagena tenía veintisiete años, quedó constancia de su valía intelectual y la fama de sus cualidades se difundió en la corte portuguesa (Fernández Gallardo: 1999: 213-214)[12].

Cartagena será también, por méritos propios, la gran figura castellana del Concilio de Basilea[13]. La defensa de Castilla que se vio obligado a pronunciar para hacer frente a las pretensiones inglesas le proporcionó reconocimiento en toda Europa. Tanto es así que, según Gonzalo Fernández de Oviedo:

> estando el Papa Eugenio en público consistorio con todos los cardenales, como le fue dicho quel obispo don Alonso de Burgos avía de yr a le hazer rreuerençia, él respondió: «Por çierto, si el obispo de Burgos en nuestra corte viene, con gran vergüença nos asentaremos en la silla de Sanct Pedro» (Fernández de Oviedo: 1989: 368).

El origen del famoso discurso de Cartagena se encuentra en los enfrentamientos –alentados por Francia– que protagonizaron las delegaciones castellana e inglesa por el orden de intervención en el Concilio, reclamando ambos países

[9] El Concilio de Basilea, «17.º ecuménico, fue inaugurado el 23 de julio de 1431 por los representantes del legado pontificio Cesarini». No asistió ningún obispo (Jedin: 1960).

[10] Entre los integrantes de la delegación castellana predominaron los formados en la Universidad de Salamanca (Beltrán de Heredia: 1966: 120).

[11] Un hermano de Alfonso de Cartagena, Gonzalo García de Santa María, doctor en leyes y obispo de Astorga, Plasencia y Sigüenza, fue delegado de España en el Concilio de Constanza (Espinosa Fernández: 1989: 12).

[12] Fue en Portugal donde una serie de jurisconsultos formados en Italia hablaron a Cartagena de las traducciones que Leonardo Bruni d'Arezzo había hecho directamente del griego (Saquero Suárez-Somonte y González Rolán: 1991: 198). Recordemos que entre 1421 y 1423 Cartagena llevó a cabo la traducción de distintas obras de Cicerón y Boccacio (Fernández Gallardo: 1994a: 984).

[13] Aunque Cartagena asistía al Concilio de Basilea como representante del arzobispo de Santiago y del obispo de Segovia, pronto se convirtió en el personaje más destacado de la delegación castellana (Almarza Meñica: 1997: 103).

un puesto inmediato al de los franceses[14]. En un ambiente lleno de tensiones, el 14 de septiembre de 1434, Alfonso de Cartagena hizo un alegato a favor de la preeminencia de Castilla sobre Inglaterra (Parra García: 2002: 465), basándose fundamentalmente en las siguientes ideas:

> consideremos que entre las otras presunpciones e señales de virtud hay quatro que me parecen convenir a nuestro intento, las quales nos atraen a pensar que son algunos virtuosos e a les faser grande honor. La primera es noblesa de linaje, la segunda antigüedad de tienpo, la tercera altesa de dignidad, la quarta memoria de beneficios rescebidos (Cartagena: 1959: 207).

Cartagena finalizaba su intervención recordando que en el Concilio de Constanza, Castilla ya había precedido a Inglaterra[15]. Sin duda, el discurso de Cartagena reportó a Castilla el reconocimiento internacional de su superioridad sobre Inglaterra. No fue la única intervención importante del obispo de Burgos, que defendió también los derechos de su reino sobre las Islas Canarias frente a los portugueses (Suárez Fernández: 1963: 11-22).

El Concilio de Basilea fue un escenario político y cultural de primer orden en el que las diferentes delegaciones trataron asuntos muy diversos. No obstante, los problemas religiosos, origen de la convocatoria del Concilio, se fueron haciendo cada vez más graves según iban pasando los meses. A lo largo de 1437, cuando toda Europa seguía pendiente del transcurso del Concilio, Valera emprendió un viaje que lo llevó a visitar distintas cortes extranjeras. En ese momento, las relaciones entre los monarcas europeos y el Papado eran sumamente delicadas y complejas y el Concilio –motivado, en gran medida, por «la lucha entre dos maneras opuestas de comprender los decretos conciliaristas del Concilio de Constanza» (Vooght: 1962: 199)– pasaba por momentos muy difíciles. El ambiente fue empeorando (Wohlmuth: 1993: 214), hasta el punto de que a comienzos de 1438 cualquier esfuerzo por librar al Concilio del fracaso parecía inútil (Suárez Fernández: 1960: 136). La delegación castellana no se sintió segura y decidió escribir el 4 de enero de 1438, desde Basilea, al emperador de Bizancio para que les comunicara si había pensado en algún lugar adecuado para continuar el Concilio. Pocos días después, concretamente el 17 de aquel mismo mes de enero de 1438, los castellanos enviaron a Diego de Valera a entrevistarse con el duque de Borgoña para hacerle llegar unas cartas y conseguir de él salvoconductos que les permitieran atravesar sus tierras si fuera necesario (Suárez Fernández: 1960: 136; Salvador Miguel: 1977: 246-247; Álvarez Palenzuela: 1992: 241). En una de las cartas, tras exponer su petición al duque de Borgoña, la delegación le pide a éste que escuche y proteja a Diego de Valera:

---

[14] Como señala Beltrán de Heredia: «Inglaterra estaba poseída de cierto engreimiento con respecto a Castilla por haber intervenido aquí durante el siglo XIV a partir del reinado de Pedro el Cruel, y no se resignaba a cederle la preferencia» (Beltrán de Heredia: 1972: 272).

[15] Tanto el padre como el hermano mayor de Alfonso de Cartagena «habían estado profundamente envueltos en la política conciliar en Constanza» (Tate: 1970: 58-59). Sobre la figura del padre y del mismo Alfonso de Cartagena es interesante la obra de Serrano (1942).

> Verum quia contingentes causas seppe evenuit qui ex toto previderi non possunt, propter quos vel quorum aliquem ab hinc forsam recedere congruum et honestum in futurum putabimus, et si consanguinitatis affinitatisque nexos et amicicie affectio, quibus idem serenissimus rex vestraque illustrissima celsitudo coniunguntur, nobis confidenciam permaximam tribuant per terras ac dominia vestrarum expediret securissime transeundi, tamen ut vestre ducalis excellencie subditi si transitus noster per easdem terras occurrerit nos, familiaresque nostros, tanto benignius tractent quanto gracius obsequium vestre inclite celsitudini in hoc se exhibere putabunt, excellencie vestre duximus supplicandum quatenus literas suas salviconductus ac securitatis et benigne recommendacionis pro nobis ac nostris in forma congruenti concedere dignetur, prout *Didacus de Valera, miles, presentium lator, quem ectiam eidem celsitudini humillime recomendavimus, lacius si audire dignabitur, explicabit. Cui in dicendis ex nobis circa premissa excellencia vestra fidem indubiam adhibere dignetur* quod eidem serenissime regi domino nostro consanguineo vestro gratissimum erit, nos vero ad singularem graciam recipiemus' (Suárez Fernández: 1960: 400)[16].

Resulta significativo que Valera fuera el elegido para llevar a cabo tales gestiones diplomáticas. Finalmente, los conciliaristas depusieron en el mes de enero de 1438 a Eugenio IV. Por este motivo, Castilla abandonó la asamblea y el rey Juan II de Castilla se convirtió en enemigo del Concilio de Basilea, que ya estaba condenado al fracaso (Valdeón Baruque: 2001a: 162).

Es muy probable que Valera, antes o después de visitar al duque de Borgoña, se entrevistara con Cartagena. Poco después, en Bohemia, pudo tener lugar otro encuentro entre ambos. En marzo de 1438, Alberto de Habsburgo, yerno del emperador Segismundo, fue elegido rey de los romanos. El obispo de Burgos estuvo presente como embajador en la Dieta (Suárez Fernández: 1960: 136). Pues bien, a lo largo de 1438 Valera permaneció durante bastante tiempo al lado de Alberto de Austria. ¿Es posible que Valera y Cartagena coincidieran en la corte del rey Alberto? No podemos saberlo con certeza. Nos consta que Cartagena, en el otoño

[16] Cursiva mía. Agradezco encarecidamente al profesor Julián Solana Pujalte su inestimable ayuda en la traducción de este texto que reproduzco a continuación: «Pero dado que han acaecido muchas veces razones fortuitas que no pueden preverse del todo, por las cuales quizá consideraremos en el futuro adecuado y conveniente que alguien se retire de aquí, si los vínculos de consanguineidad y parentesco y el afecto amistoso que unen al serenísmo rey y a vuestra alteza nos otorgan la grandísima confianza de atravesar con la mayor seguridad vuestras tierras y dominios, pero de modo que los súbditos de vuestra excelencia ducal, si nuestro paso se hiciese por esas mismas tierras, nos traten a nosotros y a nuestros servidores con tanta mayor benevolencia cuanto más grata obediencia piensen que están mostrando en esto a vuestra esclarecida alteza, hemos considerado suplicar a vuestra excelencia que se digne otorgarnos a nosotros y a los nuestros cartas suyas de salvoconducto, seguridad y benévola recomendación en forma adecuada, *como explicará Diego de Valera, caballero, portador de la presente, a quien recomendamos también muy humildemente a vuestra alteza, si se dignara escucharlo más ampliamente. Que vuestra excelencia se digne otorgarle completa confianza en lo que tenemos que decir acerca de lo ya referido antes*, lo que será del mayor agrado a nuestro serenísimo rey nuestro señor, pariente vuestro y nosotros recibiremos como una merced extraordinaria».

de 1438, fue mandado por el Concilio a Breslau para intervenir en la reconciliación entre Alberto II de Alemania y Ladislao III de Polonia[17]. El 20 de noviembre tuvo lugar en la mencionada ciudad de Breslau «la audiencia solemne de la embajada, seguramente precedida de conversaciones privadas, en un ambiente de gran cordialidad»[18]. Alberto había llegado el día anterior, es decir, el 19 de noviembre de 1438, y se quedó hasta el 4 de marzo de 1439.

Tres días antes de la Navidad de 1438 llegó a Breslau otro castellano ilustre, Pero Tafur, el cual da buena cuenta en sus *Andanças e viajes* del ambiente que se vivía en la ciudad. Especialmente interesante es la información que aporta sobre el trato dispensado por Alberto de Habsburgo a Alfonso de Cartagena:

> El Emperador avíe poco que avíe tomado el imperio, é evíen allí concurrido diversas generaçiones é muchas embaxadas de reyes, é prícipes, é de comunidades de Italia; estava allí el obispo de Búrgos por mandado de nuestro Señor el rey Don Juan, al qual el Emperador fazíe grandíssimo acatamiento; é él lo meresçíe, que, allende de por quien yva, era noble onbre é discreto é grant letrado é leva buen estado é bien ataviado (Tafur: 1982: 272-273)[19].

La tregua entre ambos soberanos, Alberto y Ladislao, se firmó en Namyslow el 10 de febrero de 1439. Poco después, en la primavera de aquel mismo año de 1439, Cartagena volvió a Basilea tras haber finalizado su misión (Clavería: 1942: 308)[20]. La *Crónica de Juan II* nos informa de que Valera había partido de la corte del rey Alberto hacia Castilla en noviembre de 1438 (1953: 533-534).

Se entrevistaran o no Cartagena y Valera en Bohemia, lo cierto es que el conquense también vivió el Concilio de Basilea en primera persona, fue testigo directo de las maniobras políticas que se estaban desarrollando en el corazón de Europa y, sobre todo, se vio inmerso en los intercambios culturales y en la explosión intelectual propiciada por dicho Concilio, donde Cartagena destacó como uno de sus protagonistas.

A pesar de no haber llegado a buen puerto, el Concilio fue muy positivo para Castilla desde un punto de vista cultural, porque, tal y como explica Ottavio di Camillo, «no existen pruebas de que los eruditos españoles conocieran a los humanistas italianos del Quattrocento temprano antes del Concilio de Basilea (1432), fecha en que aparecen por primera vez en España los nombres de Bruni, Poggio, Pier Candido Decembrio y algunos otros» (Di Camillo: 1976: 21). Di Camillo señala que en el tiempo que duró el papado de Benedicto XIII, únicamente se conoció en España a Dante, Petrarca y Boccaccio, con la posible excepción de

---

[17] En la comitiva de Alfonso de Cartagena iba Rodrigo Sánchez de Arévalo (Beltrán de Heredia: 1966: 135; Orellana y Unzue: 1976: 472).

[18] Alfonso de Cartagena padeció muchas dificultades para poder llegar junto a Alberto de Austria y entrevistarse directamente con él (Álvarez Palenzuela: 1992: 142-144).

[19] Las *Andançás e viajes* de Pero Tafur son un testimonio valiosísimo para conocer el ambiente que se vivió en Europa en los años del Concilio de Basilea.

[20] Exactamente, volvió a Basilea el 10 de abril de 1439 (Orellana y Unzue: 1976: 472).

Coluccio Saluti, del que se han conservado algunos manuscritos de sus obras, si bien no se ha rastreado referencia alguna a él o a sus composiciones en los escritos de los españoles de la época (Di Camillo: 1976: 21).

4. Alfonso de Cartagena en la *Valeriana*

En la *Valeriana* hay dos referencias explícitas al obispo de Burgos. La primera se encuentra en la parte inicial de la crónica, donde se describe el mundo hasta entonces conocido, exactamente en el capítulo dedicado a Inglaterra. Aquí, Valera cita expresamente a Cartagena y corrige una información aportada por el prelado en su *Tratado de las sesiones.* Valera explica a la reina Isabel:

> El reverendo doctor don Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos, en el tratado que fizo de las sesiones en Basilea, en el año de treinta y cinco, contra los ingleses, faze el comiençó del reino de Inglaterra de Cloo, duque de Deglocestre, el qual dize que echó del reino a un tirano que lo posseía, llamado Esclepio, y se ý entituló primero rey en Inglaterra en el año del Señor de trezientos años. Y no es dubda, preclaríssima princesa, el reino de Inglaterra aver avido los príncipes ya dichos, según Isidoro y Orosio y Plinio afirman, ni es de creer que el obispo de Burgos, según su saber, esto inorase; más dévese pensar que, como los ingleses no supiesen alegar lo ya dicho para en prueva de la antigüedad de su reino, que era uno de los más principales artículos sobre que contendían, no quiso mostrarles lo que es cierto que no sabían, pues no lo alegaron donde tanto les conplía (Valera: 2009: 62-63).

Este pasaje es una muestra clara del conocimiento que Diego de Valera tenía del discurso pronunciado por Cartagena en Basilea para frenar las pretensiones inglesas y hacer valer los derechos castellanos.

La segunda mención al obispo de Burgos aparece inserta en el capítulo que cierra la *Valeriana*, el dedicado al rey Juan II de Castilla. Este es uno de los más interesantes de toda la obra y constituye, por sí solo, una especie de pequeña crónica del reinado del monarca[21]. Especial interés tiene el hecho de que Valera no ha necesitado de ninguna fuente para redactarlo, ya que él mismo ha sido testigo y, en ocasiones, protagonista del período histórico que está recreando (Moya García y López-Ríos: 2009: 219-241). Como personaje destacado que fue, Alfonso de Cartagena aparece en la narración de los años en los que Juan II ocupó el trono de Castilla. Concretamente, encontramos al obispo de Burgos en el episodio del prendimiento de Álvaro de Luna, un suceso en el que Valera se detiene especialmente por lo impactante y lo decisivo que fue y, sobre todo, por su implicación directa en los acontecimientos[22]. En esta segunda ocasión, no se hace referencia alguna

[21] Juan de Mata Carriazo lo consideró tan interesante que lo publicó, a modo de apéndice, al final de su edición del *Memorial de diversas hazañas* (Carriazo: 1941).

[22] Sobre la intervención de Diego de Valera en el prendimiento de Álvaro de Luna, véase Moya García (2009: XXVIII-XXXV); y Moya García (2011: 156-170).

a la producción de Cartagena. Valera se limita a introducir un apunte de carácter biográfico: «Y el rey jamás quiso dar licencia, y mandó luego al obispo de Burgos, don Alonso de Cartagena, que fuese luego al maestre y le mandase, de su parte, que se diese a prisión y que no le cunplía otra cosa fazer» (Valera: 2009: 335).

La escasez de referencias explícitas a Cartagena contrasta con la notable influencia del obispo de Burgos en la *Valeriana*. Cuando Valera ponía el punto y final a su crónica y la entregaba a la imprenta para que se difundiera en «multiplicada copia» (Valera: 2009: 339) quedaba muy atrás en el tiempo el Concilio de Basilea y la situación en Castilla y en Europa era completamente distinta. No obstante, y a pesar de los años transcurridos, el discurso de Cartagena ofrece a Valera la base ideológica sobre la que construirá la *Valeriana.* Las ideas del obispo de Burgos son reinterpretadas por Valera y nutren su discurso historiográfico. De hecho, toda la ideología latente en la crónica de Diego de Valera ya se encontraba tanto en la intervención de Cartagena en Basilea como en su *Anacephaleosis*, composición que recoge nuevamente las ideas proclamadas por el letrado en el Concilio[23]. Eso sí, más que en la *Anacephaleosis*, Valera bebe en el complejo discurso en defensa de los intereses de Castilla. Tres de las ideas principales que transmite la *Valeriana* –la supremacía de su reino, su mayor antigüedad y el goticismo– ya habían sido desarrolladas por Cartagena, quien defendió la superioridad de la casa real castellana frente a la inglesa argumentando que el soberano de Castilla era el heredero de los reyes godos[24] . Cartagena destacaba, además, que los monarcas castellanos nunca habían estado sometidos al emperador –hecho que fue igualmente resaltado por Valera en el *Ceremonial de príncipes* (Valera: 1959: 162) y en la *Valeriana* (Valera: 2009: 65)–, subrayó la mayor antigüedad de la trono castellano, tanto en su fundación como en la recepción de la fe; advirtió que la corona real de Castilla 'más alta es' que la inglesa, porque tiene más tierras y posesiones que la de Inglaterra; e incidió en el hecho de que Castilla había combatido y combatía al Islam peninsular, lo que constituía un gran servicio a la Iglesia.

Los mismos argumentos, con ciertas modificaciones, son expuestos por Valera en su crónica. Realmente, Castilla era el reino más grande, rico y poderoso de la Península, lo que le confería de por sí una innegable primacía sobre el resto de territorios ibéricos[25]. Tras la ansiada unión dinástica alcanzada con los Reyes

[23] Yolanda Espinosa Fernández explica sobre esta obra: «Probablemente la pretensión de Alonso de Cartagena con la *Anacephaleosis* no sea otra que la de recoger en ella la doctrina que había marcado sus intervenciones en defensa de los intereses de España» (Espinosa Fernández: 1989: 64). Tal y como explica Fernández Gallardo: «La obra fue concebida en principio como ofrenda historial con que pretendía [Cartagena] satisfacer los afanes intelectuales del rey Juan II» (2010: 318).

[24] El goticismo de Castilla esgrimido por Cartagena dio pie a que un embajador del rey de Dacia en el concilio de Basilea, el obispo de Växjö, reclamara que, ya que su país ocupaba el primitivo solar de los godos, ellos también tenían derecho a ocupar un lugar destacado tras Francia en el mencionado concilio (Tate: 1970: 72; Fernández Gallardo: 1993: 269; Fernández Gallardo: 1994b: 69-70).

[25] En el momento en el que se compone la *Valeriana*, tal y como señala Julio Valdeón: «Castilla y Aragón estaban unidos en pie de igualdad. De ahí la conocida expresión: "Tanto monta, Isabel como Fernando; tanto monta, Fernando como Isabel". Mas era evidente la existencia de una disimetría entre las dos coronas. En términos objetivos la corona de Castilla superaba a la de Aragón, lo que explica que, en el fondo, su peso terminara por ser mucho más notable» (Valdeón Baruque: 2001b: 341).

Católicos, algunos escritores castellanos, y entre ellos Valera, coincidieron en resaltar la superioridad de Castilla. Ello da pie a que se identifique Castilla con España[26]. Así, en la *Valeriana* leemos: «fue Hércoles bien por cien años rey de España y, más propiamente fablando, rey de Castilla» (Valera: 2009: 79). En otro pasaje, mientras Fernando I realiza la partición de los reinos entre sus hijos, declara que «le dexava a don Sancho a Castilla, que era lo mejor que él tenía» (Valera: 2009: 180).

Sobre la mayor antigüedad de Castilla, y la supremacía derivada de tal circunstancia, Valera, aun teniendo como referencia el discurso pronunciado por Cartagena en Basilea, introduce una diferencia fundamental. Mientras Cartagena esgrime los méritos de Castilla frente a Inglaterra, Valera considera ya superada la rivalidad con este país y dirige sus argumentos contra Francia. Es decir, utilizando los mismos planteamientos de Cartagena, Valera hace un alegato a favor de la primacía del reino castellano sobre el francés. Y para ello, el autor de la *Valeriana* no toma exclusivamente las ideas de Cartagena, sino también sus palabras, con la única salvedad de sustituir un reino por otro:

Discurso de Cartagena en Basilea	*Valeriana*
Quanto a la primera consideración es de acatar que en España, e aun en aquella parte de España que se llama Castilla, ovo reyes antes de la primera destrucción de Troya. Ca Hércoles, el grande, aquel que fue en la primera destruición de Troya en tienpo del rey Laumedón, ante del tienpo de Príamo, vino en España e ovo batalla [en canpo] (sic) con Gerión, rey de España. E aun, más specialmente hablando, aquel Gerión era rey de Castilla, ca entonce él era rey de tres regnos, conviene a saber: de Lusitania, que agora llamamos Estremadura, e de Bética, que llaman el Andalusía, e de Gallisia, que aun oy tiene su nonbre, las quales todas son del señorío de mi señor el rey. E Ércoles venciólo e puso por rey a Ispán, del qual ovo nonbre España; e esto es mucho antiguo, ca desde que fue fundada Roma fasta el avenimiento de nuestro Salvador Jesu Christo pasaron setecientos e quinse años. E desde la postrimera destrucción de Troya fasta la	Aquí es de notar, princesa muy poderosa, quánto es antigua la corona real de vuestros reinos, ca es cierto que en las Españas, y aun en esta parte que Castilla llamamos, ovo reyes ante de la III destrui[h. Eijv]ción de Troya, porque Hércoles el Grande, que fue uno de los príncipes que en ella se acercaron en tienpo del rey Laumedón, ovo batalla en canpo con el rey Gerión de España, como dicho es, el qual señoreava Lusitania, que agora Estremadura llamamos, y Bética, que Andaluzía se llama, y Galizia, que aún tiene su nonbre, lo qual es tan antiguo que, desque Roma fue fundada fasta el avenimiento de Nuestro Redentor, pasaron setecientos y quinze años, y desde la quarta y postrimera destrución de Troya, que fue en tienpo del rey Príamo, fasta la fundación de Roma ovo quatrocientos y cinquenta y quatro años. Y ante de aquella postrimera destrución de Troya, fue Hércoles bien por cien años rey de España y, más propiamente fablando, rey de Castilla. Y así, son

[26] La supremacía de Castilla es un hecho destacado por otros intelectuales de la época, entre los que se puede citar, por ejemplo, a Rodrigo Sánchez de Arévalo. Muy interesantes son las reflexiones que ofrece sobre este asunto José Antonio Maravall (1964: 463-472).

fundación de Roma, ovo quatrocientos e cincuenta e quatro años. E ante de aquella postrimera destrucción de Troya fue Érco-les bien por cient años, e ante de Ércoles ovo reyes en España. E así, de Gerión, rey de España, o más propiamente fablando rey de Castilla, que en aquella parte reg-nava que agora llamamos Castilla, fastael día de oy, son pasados dos mill e seiscien-tos e tres años e aun más. E non dubdo que ante de aquel Gerión ovo otros reyes, aunque non sabemos sus nonbres por la grande antigüedad. E así el regno de Cas-tilla es de los más antiguos regnos del mundo (Cartagena: 1959: 212-213).

pasados desde que Hércoles començó a reinar en Castilla fasta oy dos mil y seis-cientos y quarenta y ocho años, de donde se prueva estos vuestros reinos ser los más antiguos de la cristiandad, ca es cierto que en Francia nunca ovo reyes fasta el año de la Encarnación de Nuestro Señor de qua-trocientos y veinte y ocho años. Y el pri-mero rey que ovieron los franceses fue llamado Faramón, y era pagano. Y fue ele-gido por rey después de la muerte del duque Marcomenes, que los señoreava (Valera: 2009: 79).

La importante novedad introducida por Valera se explica por las circuns-tancias políticas de la época en la que se compuso la *Valeriana*, con un nuevo equilibrio de fuerzas en Europa. En 1434 toda Europa reconocía a Francia como un reino superior a Castilla, por lo que esta última sólo podía rivalizar con In-glaterra. Sin embargo, a lo largo del siglo XV y, en particular, a partir del matri-monio y el ascenso al trono de Isabel y Fernando, Castilla sentó las bases de su posterior hegemonía. Valera percibió con claridad estos cambios y varió su pos-tura a medida que iba avanzando el reinado, lo cual puede comprobarse en sus propios escritos. Así, en una epístola que dirigió a Alfonso de Velasco en 1475, re-conocía la supremacía de Francia, aunque bien es cierto que también manifes-taba su esperanza de poder volver a los tiempos antiguos en los que Castilla fue superior:

> Así paresce, que, aunque después de la universal destruición de España los reyes de Francia han sido preferidos a los nuestros de Castilla, que podrían ser estos reinos engrandecidos e tornados en el estado que solían; e así acaes-ciendo, podrían ser nuestros reyes ante puestos a los reyes de Francia, como lo fueron en tienpo de los gloriosos reyes d'España Ervigio e Banba que se-ñorearon todas las Españas e Lenguadoque y el Delfinado, que entonces la Francia gótica se llamava, e allende la mar, Cebta e Tánger e muy gran parte de África; lo más de lo qual perdió el rey Don Rodrigo (Valera: 1959: 11).

Pocos años más tarde, exactamente en 1479, cuando se escribe el pasaje de la *Valeriana* que parafrasea a Cartagena, el cronista considera que la posición de Castilla en Europa ha cambiado y que su reino se ha antepuesto a Francia. Por esto, lo que enuncia en 1475 como un deseo, «podrían ser estos reinos engran-decidos e tornados en el estado que solían», ya se ha convertido para él en una realidad. Desde luego, resulta llamativo el cambio de actitud de Valera en sólo cuatro años, los que median entre los ambos textos, pero lo cierto es que la si-

tuación política de Castilla ha variado considerablemente en tan corto espacio de tiempo. En 1475 Castilla mantenía una guerra con Portugal –que apoyaba a la Beltraneja– y todavía no se había producido la unión dinástica, que tendrá lugar en 1479, tras la muerte de Juan II de Aragón y el ascenso al trono aragonés de su hijo y heredero, don Fernando. Además, Castilla no permanecerá indiferente ante las luchas que la corona de Aragón mantenía con Francia. A partir de este momento, aumenta la rivalidad entre Castilla y Francia y, poco a poco, los intelectuales castellanos fueron trazando un discurso que tuvo como objetivo marcar la distancia entre los dos reinos. Es muy significativo que ya en 1479, Valera considerara que Castilla ocupaba una posición de superioridad no sólo sobre el resto de los reinos peninsulares sino sobre todos los reinos cristianos.

Por otra parte, en la conformación de la ideología goticista, tan presente en la *Valeriana*[27], fue fundamental el Concilio de Basilea (Fernández Gallardo: 1993: 269). El discurso de Cartagena, que puede entenderse como un «renovado "laudes Hispaniae"», marcó un hito en la difusión del goticismo (Suárez Fernández: 1960: 116). No obstante, hay que destacar que Valera no fue el único que partió de Cartagena para defender que los reyes castellanos eran los herederos de los monarcas godos[28]. Las ideas goticistas de Rodrigo Jiménez de Rada (Mitre: 1982: 89) o Alfonso X el Sabio (Deyermond: 1985: 345-367) tienen su continuación natural tanto en Diego de Valera como en otros autores contemporáneos, entre los que cabe señalar a Sánchez de Arévalo o Rodríguez de Almela. De hecho, el goticismo se vio reforzado en el reinado de Juan II y, posteriormente, cobró especial importancia con los Reyes Católicos, que lo convirtieron en uno de los pilares de su proyecto político (Gómez Moreno: 1999: 324) .

Así, pues, las ideas defendidas por Cartagena en Basilea fueron reinterpretadas en el reinado de Isabel y Fernando. Los principales autores de su tiempo son deudores del gran obispo de Burgos. Valera y su *Valeriana* son un buen ejemplo de ello.

CRISTINA MOYA GARCÍA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

[27] La *Valeriana* es, además, una crónica goticista por la distribución de los reinos europeos. Ladero Quesada explica al respecto: «Diego de Valera no exponía nada nuevo en su *Crónica abreviada* al enumerar las "naciones" del continente: Germania, Grecia, Italia, Francia, España, y afirmar que "so la nasción de España se cuentan la Francia gótica, que es Lenguadoque, Narbona, Tolosa e toda su provincia, e los reynos de Castilla, de León, de Aragón, de Navarra, de Granada e de Portugal". Era, una vez más, la reconstrucción del mapa de la época visigoda» (Ladero Quesada: 2007: 153).

[28] El goticismo de Cartagena es palpable también en la *Anacephaleosis* y en otras composiciones. Diego Rodríguez de Almela nos informa de que el obispo de Burgos también resaltó la antigüedad del linaje de Juan II de Castilla y su entronque con los monarcas visigodos en el sermón que pronunció con motivo del traslado de los restos mortales del monarca a la Cartuja de Miraflores (Nieto Soria: 1993: 195). Fernán Pérez de Guzmán, por su parte, afirmaba en las Generaciones y Semblanzas que Enrique III descendía igualmente de los reyes godos (Caro Baroja: 1986: 168).

[29] El goticismo también es palpable en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (Castillo Cáceres: 1997: 80).

BIBLIOGRAFÍA

ALMARZA MEÑICA, Juan Manuel (1997). «Alonso de Cartagena». *La filosofía española en Castilla y León. De los orígenes al siglo de Oro.* Maximiliano Fartos Martínez y Lorenzo Velázquez Campo (coords.). Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Valladolid. 101-120.

ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, César (2004). «El Hospital de la Vera Cruz». *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, "Fundación y Patronazgo de la Casa de los Velasco".* Burgos. Amigos de Santa Clara. 331-360.

ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (1992). *La situación europea en época del Concilio de Basilea: informe de la delegación del Reino de Castilla.* León. Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro». Archivo Histórico Diocesano.

BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1966). *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549).* I. Salamanca. Universidad de Salamanca.

— (1972). «La embajada de Castilla en el Concilio de Basilea y su discusión con los ingleses acerca de la precedencia». *Miscelánea de Beltrán de Heredia. Colección de artículos sobre historia de la teología española.* Salamanca. 257-282.

CARO BAROJA, Julio (1986). *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea.* Madrid. Ediciones Istmo.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2002). «Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1474-1482)». *En la España Medieval.* 25. 299-379.

— (2006). *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482).* Madrid. Sílex.

CARRIAZO, Juan de Mata (1941) = VALERA, Diego de. *Memorial de diversas hazañas.* Juan de Mata Carriazo (ed.). Madrid. Espasa-Calpe.

CARTAGENA, Alfonso de (1959). *Discurso de D. Alonso de Cartagena obispo de Burgos sobre la precedencia del Rey Católico sobre el de Inglaterra en el Concilio de Basilea. Prosistas castellanos del siglo XV.* I. Mario Penna (ed.). Biblioteca de Autores Españoles. 116. Madrid. Ediciones Atlas.

CASTILLO CÁCERES, Fernando (1997). «El trono de Juan II en el Laberinto de Fortuna». *Cuadernos de historia de España.* 74. 67-100.

CASTRO, Américo. (2001) *España en su historia. Cristianos, moros y judíos.* Barcelona. Crítica.

CLAVERÍA, Carlos. (1942) «Una fórmula alemana en Alfonso de Cartagena». *Revista de filología española.* 26. 307-311.

Crónica de Juan II (1953). Cayetano Rosell (ed.). Biblioteca de Autores Españoles. 68. Madrid. Atlas.

DEYERMOND, Alan (1985). «The Death and Rebith of Visigothic Spain in the Estoria de España». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.* 9. 345-367.

DI CAMILLO, Ottavio (1976). *El humanismo castellano del siglo XV.* Valencia. Fernando Torres.

ESPINOSA FERNÁNDEZ, Yolanda (1989). *La "Anacephaleosis" de Alonso de Cartagena, edición, traducción, estudio.* I. Madrid. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (1993). «La obra historiográfica de dos conversos ilustres, don Pablo de Santa María y don Alonso de Cartagena». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval.* 6. 249-285.

— (1994a). «Tradición clásica, política y humanismo en la Castilla del cuatrocientos: las glosas de Alonso de Cartagena a 'De Providentia'». *Anuario de Estudios Medievales.* 24. 967-1002.

— (1994b). «Alonso de Cartagena en Basilea (Nuevas observaciones sobre el conflicto anglo-castellano)». *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales.* 95-96. 9-92.

— (1999). «En torno a los «studia humanitatis» en la Castilla del Cuatrocientos. Alonso de Cartagena y los autores antiguos». *En la España Medieval*, 22. 213-246.

— (2002). *Alonso de Cartagena (1385-1456), una biografía política en la Castilla del siglo XV. Valladolid. Junta de Castilla y León.* Consejería de Educación y Cultura.

— (2010). «Idea de la historia y proyecto iconográfico en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena». *Anuario de Estudios Medievales.* 40. 1. 317-353.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1989). *Batallas y quinquagenas*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.). Salamanca. Diputación de Salamanca.

GODINAS, Laurette (1999). «Saber y poder en la época de Juan II». *Discursos y representaciones en la Edad Media, Actas de las VI Jornadas Medievales.* Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.). México. Universidad Nacional Autónoma de México. El Colegio de México. 271-288.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1994). *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid. Editorial Gredos.

— (1999). «El reflejo literario». *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520).* José Manuel Nieto Soria (dir.). Madrid. Dykinson. 315-339.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2000) «De la crónica general a la real. Transformaciones ideológicas en *Crónica de tres reyes*». *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV).* Georges Martin (ed.). Madrid. Casa de Velázquez. 95-123.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1996). «Los comienzos del Renacimiento en España: Alfonso de Cartagena», *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid.* Tomo I. Manuel Casado Velarde, Antonio Freire Llamas, José Eduardo López Pereira y José Ignacio Pérez Pascual (eds.). A Coruña. Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña. 417-432.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, A. Moreno Hernández y Pilar Saquero Suárez-Somonte (2000). *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV.* Madrid. Ediciones Clásicas.

JEDIN, Hubert (1960). *Breve historia de los concilios.* Barcelona. Editorial Herder.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2007). «La monarquía: las bases políticas del reinado». *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional.* I. Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza (coords.). Valladolid. Instituto Universitario de Historia de Simancas. 135-169.

LAWRANCE, Jeremy. (1984) «Nueva luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455». *El Crotalón. Anuario de Filología Española.* 1. 1073-1111.

— (1990) «Humanism in the Iberian Peninsula». *The Impact of Humanism on Western Europe.* Anthony Goodman y Angus MacKay (eds.). London. New York. Longman. 220-258.

MARAVALL, José Antonio (1964). *El concepto de España en la Edad Media.* Madrid. Instituto de Estudios Políticos.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1982). *Historiografía y mentalidades históricas en la Europa Medieval.* Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

MOYA GARCÍA, Cristina. (2004) «Diego de Valera en el reinado de Juan II de Castilla», *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia. ALEPH. Universitat de Valencia. 81-92.

— (2006). «Aproximación a la *Valeriana* (*Crónica abreviada de España* de mosén Diego de Valera». *El relato historiográfico alfonsí: textos y tradiciones en la España medieval.* Francisco Bautista (ed.). Londres. Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London. 149-171.

— (2007). «A propósito de la *Crónica abreviada de España* de Mosén Diego de Valera», *Voz y Letra*. XVIII. 1. 17-26.

— (2009). *Edición y estudio de la 'Valeriana'* (*'Crónica abreviada de España'* de Mosén Diego de Valera). Madrid. Fundación Universitaria Española.

— (2011). «Un ejemplo de heterodoxia política en el siglo XV castellano: el gobierno de Álvaro de Luna visto por Diego de Valera». *eHumanista.* 18. 156-170.

MOYA GARCÍA, Cristina y Santiago López-Ríos. (2009) «"Y sé que pasó en verdad": hablar sobre lo verdadero en Diego de Valera. El caso de la *Crónica abreviada de España*». *Revista de Literatura Medieval.* XXI. 219-241.

NIETO SORIA, José Manuel (1993). *Iglésia y génesis del estado moderno en Castilla (1369-1480).* Madrid. Universidad Compultense.

ORELLANA Y UNZUE, José J. de. (1976) *Partidos políticos en el primer Renacimiento (1300-1450).* Madrid. Fundación Universitaria Española.

PARRA GARCÍA, LUIS. (2002) «Propositio super altercatione praeminentiae sedium inter oratores regum castellae et anglia in Concilio Basilensi o los argumentos de Alfonso de Cartagena por la preeminencia de España». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos.* 22. 2. 463-478.

PULGAR, Hernando del. (1985) *Claros varones de Castilla.* Robert Brian Tate (ed.). Madrid. Taurus.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús. (1996) *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo.* Salamanca. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

SALAZAR, Abdon M. (1976). «El impacto humanístico de las misiones diplomáticas de Alonso de Cartagena en la Corte de Portugal entre medievo y renacimiento (1421-1431)». *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton.* Alan D. Deyermond (ed.). Londres. 215-226.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977). *La Poesía Cancioneril.* El «Cancionero de Estúñiga». Madrid. Alhambra.

SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar y Tomás González Rolán (1991). «Actitudes renacentistas en Castilla durante el siglo XV: la correspondencia entre Alfonso de Cartagena y Pier Cándido Decembrio». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios latinos).* 1. 195-232.

SERRANO, Luciano (1942). *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena, obispos de Burgos.* Madrid. C. Bermejo.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1960). *Castilla, El Cisma y la Crisis Conciliar (1378-1440).* Madrid. CSIC. Escuela de Estudios Medievales.

— (1963). «La cuestión de derechos castellanos a la conquista de Canarias y el Concilio de Basilea». *Anuario de Estudios Atlánticos.* 9. 11-21.

TAFUR, Pero (1982). *Andanças e viajes de un hidalgo español.* Marcos Jiménez de la Espada (ed.). Barcelona. Ediciones El Albir.

TATE, Robert B (1970). Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV. Madrid. Editorial Gredos.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (2001a). *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda.* Madrid. Temas de Hoy.

— (2001b). «Isabel la Católica. La monarquía de todas la Españas». *Isabel la Católica y la política.* Julio Valdeón (ed.). Valladolid. Instituto Universitario de Historia de Simancas y Ámbito Ediciones.

VALERA, Diego de. *Exhortación de la paz.* Ms. 1341 BNE.

— (1878). *Espejo de verdadera nobleza. Epístolas de Mosén Diego de Valera enbiadas en diversos tiempos e a diversas personas: publícalas juntamente con otros cinco tratados del mismo autor sobre diversas materias.* José Antonio de Balenchana (ed.). Sociedad de Bibliófilos Españoles. 16. Madrid. Sociedad de Bibliófilos Españoles.

— (1941). *Memorial de diversas hazañas.* Juan de Mata Carriazo (ed.). Madrid. Espasa-Calpe.

— (1959). *Ceremonial de príncipes. Prosistas castellanos del siglo XV.* Mario Penna (ed.). Biblioteca de Autores Españoles. 116. Madrid. Atlas.

— (1959). *Epístolas. Prosistas castellanos del siglo XV.* Mario Penna (ed.). Biblioteca de Autores Españoles. 116. Madrid. Atlas.

— (2009). = MOYA GARCÍA, Cristina. *Edición y estudio de la 'Valeriana' ('Crónica abreviada de España' de Mosén Diego de Valera.* Madrid. Fundación Universitaria Española.

VOOGHT, Paul de (1962). «El conciliarismo en los Concilios de Constanza y de Basilea». *El concilio y los concilios.* Madrid. Ediciones Paulinas. 179-218.

YNDURÁIN, Domingo (1994). *Humanismo y Renacimiento en España.* Madrid. Cátedra.

WOHLMUTH, Joseph (1993). «Los Concilios de Constanza (1414-1418) y Basilea (1431-1449)». *Historia de los concilios ecuménicos.* Giuseppe Alberigo (ed.). Salamanca. Ediciones Sígueme. 185-236.

Xavier Tubau
Libros de citas durante la Edad Media y el Renacimiento
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 29-39

LIBROS DE CITAS DURANTE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Los historiadores de la literatura y de la cultura en general han puesto de relieve la importancia de los libros de citas durante la Baja Edad Media y la primera Edad Moderna. Conocer los contenidos y la estructura de estos libros se ha revelado como imprescindible tanto para quien se formula preguntas generales sobre la transmisión y la producción de conocimiento en la época como para quien prepara una edición anotada de un texto. La interpretación de un proyecto intelectual como los *Essais* de Montaigne o las implicaciones doctrinales de una enciclopedia como el *Universae naturae theatrum* de Jean Bodin exigen la misma familiaridad con esta clase de libros que la requerida para anotar un auto de *La Celestina*, el prólogo del *Quijote* o unos versos del *King Lear*[1]. Los libros de citas, sin embargo, presentaban notables diferencias entre sí. La época en la que fueron elaborados, el perfil intelectual del compilador o los recursos materiales de los que disponía eran factores que influían necesariamente en el contenido y la forma de esta clase de volúmenes. El propósito de este artículo es poner de relieve cómo operaban algunos de estos factores históricos, culturales y materiales en la elaboración de estos repertorios de citas y ofrecer algunas claves para hacer más compleja nuestra mirada sobre esta clase de libros.

La compilación de citas es una actividad característica de un tipo de enseñanza fundamentada en la memorización e imitación de textos (*auctoritates*) sancionados por su valioso contenido y su elocuencia[2]. El cartapacio individual donde el alumno o el profesor recogían pasajes de las obras leídas, representa el modelo a partir del cual se configuró el

[1] El mejor estudio sobre esta clase de libros es el de Moss, 1996, trabajo que sigo de cerca en estas páginas. Véanse asimismo los importantes trabajos de Egido, 1988; Infantes, 1988; Lerner, 1998; y López Poza, 1990 y 2000. A propósito de los *Essais*, véanse los trabajos de Goyet, 1986, 1987, 1991; sobre el *Theatrum* de Bodin, véase Blair, 1992: 546-548; sobre *La Celestina*, véase Russell, 1988, y Ruiz Arzálluz, 1996; sobre el *King Lear* de Shakespeare, véase Hammond, 1991. Para una reflexión sobre el uso de estos libros por parte de Lope de Vega, me permito remitir a Tubau, 2007: 10-21. Una presentación general sobre los modos de lectura propios del humanismo puede verse en Grafton, 1998.

[2] El concepto de *auctoritas*, referido a un texto más que a un autor, surge en el ámbito de los lugares de argumentación de la retórica clásica (y ciceroniana en particular), y se define como cita de dichos o escritos de oradores, filósofos, poetas e historiadores (Cicerón, *Topica*, XX, 78). Durante el periodo medieval el significado de *auctoritas* se amplía más allá de su función argumentativa y se define como sentencia digna de imitarse; véanse Chenu, 1954: 109-113, y Moss, 1996: 21-22.

Entregado el 12 de agosto de 2010. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

género de las colecciones de citas o florilegios, tanto en forma de manuscritos difundidos de forma masiva durante el periodo medieval, como por medio de impresos, tras la aparición de la imprenta, en el periodo renacentista. La proliferación de manuscritos e impresos de esta naturaleza no suplió, sin embargo, la elaboración de estos carnés de citas para un uso privado en un contexto escolar o universitario, conviviendo ambos géneros prácticamente hasta el siglo XVII. La importancia de estos cartapacios para la pedagogía humanista ha quedado documentada en las precisas indicaciones que realizaron personajes tan destacados como Agricola o Erasmo sobre la elaboración de los mismos[3].

La continuidad del formato genérico de la colección de citas a lo largo de varios siglos permite la comparación de testimonios elaborados en épocas sucesivas, del siglo XII al siglo XVII, y la posibilidad de observar cómo se concretan en cada caso cambios fundamentales desde un punto de vista cultural (la concepción de la enseñanza, el canon de autores filosóficos y literarios, la noción del lenguaje) y editorial (disposición de las citas según distintos sistemas de ordenación, desarrollo de mecanismos para la localización de las mismas), un conjunto de elementos que se muestra asimismo en estrecha relación con el uso para el cual hubiera sido compuesta la colección (de la enseñaza elemental del latín a la propuesta de modelos para la composición de cartas, discursos y sermones). Veamos, en este sentido, algunos ejemplos.

El *Florilegium Angelicum* se compiló en Orleáns durante la segunda mitad del siglo XII con el propósito de ofrecer un repertorio de citas para ser utilizadas en la composición de epístolas y discursos. Como el resto de florilegios de la época, las citas se presentan clasificadas por autor y respetando el orden en el que aparecen en los textos originales[4]. El criterio para la selección ha sido, según explica el compilador, el de la nobleza de la sentencia y la claridad de la elocución[5]. Sin embargo, esta valoración moral y estética de un texto original no se traduce, como cabría esperar, en una trascripción literal de un fragmento determinado que reflejara estas cualidades, según encontraremos en los florilegios de citas elaborados a partir de los siglos XIV y XV bajo el signo del humanismo italiano. La labor del compilador, en este caso, no se limita a la localización de pasajes dignos de ser citados, sino que también contempla la alteración del fragmento seleccionado para configurar una cita autónoma y de aplicación universal. Así se observa, por ejemplo, en el siguiente texto de Plinio:

> Plinio, *Epistolas*, 1, 6, 2. Iam undique siluae et solitudo ipsumque illud silentium quod uenationi datur, magna cogitationis incitamenta sunt.

[3] Para las características de los florilegios medievales y su paso del estatuto privado al público, véase Moss, 1996: 24-27. Para los factores socioeconómicos que explican la elaboración de florilegios (así como de compendios y sumas) para el ámbito escolar y universitario medieval, véase Hamesse, 1995: 210-214; y 1998. Sobre las implicaciones que cifraba el paso del cartapacio al florilegio impreso en los siglos XVI y XVII, véase Aragüés Aldaz, 2003.

[4] En otros florilegios se ha detectado que el orden en el que aparecen los autores responde a la menor o mayor dificultad gramatical de los textos, circunstancia que subraya la función que desempeñaban estas colecciones en el aprendizaje del latín. Véase Ullman, 1932; y Rouse, 1979.

[5] «hunc librum tibi offero [presumiblemente al papa Alejandro III] ... qui et sententiarum maiestate scintillet et eloquii prefulgeat claritate» (Rouse y Rouse, 1976: 94).

Florilegium Angelicum. Silentium maximum cogitationis incitamentum est[6].

De este modo, se modifican tiempos verbales y casos para obtener la estructura sintáctica de una sentencia, se omiten palabras y frases que vinculan al texto con los pasajes precedentes o subsiguientes del original, y se elimina cualquier información que vincule la cita con un determinado contexto histórico. Se trata, en definitiva, de proporcionar un material autorizado y adaptado al tipo de citas que pueden introducirse en una carta o un discurso.

Aproximadamente un siglo más tarde, Thomas Hibernicus (llamado *el Irlandés*) elaboró uno de los repertorios de citas destinado a gozar de más fortuna, el *Manipulus florum* (1306)[7]. Buena parte del material reunido por el compilador (alrededor de seis mil citas) procedía de las *Flores paradysi*, una compilación preparada a su vez con citas contenidas en dos de las colecciones más importantes de los siglos XII y XIII, el citado *Florilegium Angelicum* y el *Florilegium Gallicum*. A pesar de que estos florilegios y el *Manipulus* compartían en gran medida las mismas citas, los propósitos que guiaron la confección de estas obras fueron distintos, pues si los primeros se pensaron para la enseñanza y práctica del latín y la composición de cartas y discursos, el segundo se elaboró específicamente como instrumento de consulta para los predicadores. El desarrollo de la oratoria sagrada en manos de las nuevas órdenes religiosas (dominicos y franciscanos) durante la segunda mitad del siglo XIII propició la necesidad de contar con instrumentos que facilitaran la localización de ejemplos y citas para la composición de los sermones[8]. Tanto el contenido de las citas como la presentación de las mismas en el *Manipulus* obedecen, por lo tanto, al propósito de elaborar una obra de consulta que resultara útil y manejable para los predicadores. Para empezar, se ha prescindido de las citas de poetas latinos y sólo se han conservado algunos pasajes en prosa de Cicerón, Séneca y Valerio Máximo, privilegiando los pasajes de los Padres de la Iglesia y de doctores posteriores[9]. Los cambios más destacables se observan, sin embargo, en la disposición del material. Se ha abandonado el orden de las citas por autores o por el grado de su dificultad gramatical, y se ha optado por agruparlas bajo diferentes conceptos ordenados de forma alfabética, adoptándose de este modo el modelo de las concordancias bíblicas, desarrollado en la segunda mitad del siglo XIII[10]. Debajo de la letra A, por ejemplo, se suceden las siguientes rúbricas con sus

[6] Citan y comentan éste y otros ejemplos Rouse y Rouse, 1976: 89.

[7] Compuesto en París en 1306, impreso por primera vez en Piacenza en 1483, reimpreso en Venecia en 1493 o 1495, reeditado en esta misma ciudad en 1550, y desde entonces, reimpreso más de veinte veces durante el siglo XVI, alrededor de doce en el XVII, y con menos frecuencia hasta 1887. Para el contenido y la historia editorial del *Manipulus*, véase, sobre todo, Rouse y Rouse, 1979, y también Parkes, 1976: 132, y Moss, 1996: 39-50.

[8] Parkes, 1976: 137.

[9] Parte de esta selección ya estaba resuelta en el *Flores Paradysi*, según señala Moss 1996: 40.

[10] «Hic breviter quasi in unum manipulum ex diversis spicis collectum secundum ordinem alphabeti more concordanciarum collegi, ut sic a me et aliis simplicibus facilius possint reperiri» (Prólogo, en Rouse, 1979, p. 237). Es la misma distribución que encontramos, por ejemplo, en la más completa enciclopedia del pensamiento agustiniano, el *Milleloquium* de Bartolomeo Carusi de Urbino (c. 1350), donde las citas de san Agustín aparecen bajo rúbricas que sintetizan los temas principales de su obra (*Divi Aurelii Augustini milleloquium veritatis*, Lyon, 1555).

respectivas citas apropiadas al caso: *Abstinentia*, *Abusio*, *Acceptio personarum*, *Accidia*, *Adiutorium*, *Adventus domini*, *Adulatio*, *Advocati*, *Ambitio*, *Amicita*, *Amissio rerum*, *Amor*, *Angelus*, *Anima*, etc. La estructuración de las citas bajo conceptos era una disposición del material que respondía con eficacia al tipo de consultas que podía realizar un predicador. El sermón medieval se desarrollaba a partir de sucesivas divisiones y distinciones llevadas a cabo sobre una palabra o idea que debían ir acompañadas de oportunas citas que las autorizaran. Un repertorio en el que se agruparan las *auctoritates* bajo rúbricas que incluían, por ejemplo, los siete pecados capitales o las virtudes teologales y cardinales, resultaba, por lo tanto, de extrema utilidad.

El *Manipulus* puso al servicio de sus potenciales usuarios, además, un sistema de localización del material novedoso y eficaz. Por un lado, el orden alfabético, el más cómodo sistema de búsqueda, permitía encontrar rápidamente los conceptos en el cuerpo del texto, aunque la obra se cerraba también con un índice de las rúbricas y su respectiva localización. Por otro lado, se numeraban los folios y se introducían una serie de letras en el margen de los mismos que permitían consignar con precisión en el índice final el lugar que ocupaba una rúbrica. Esta foliación y estas letras permitían la creación de referencias cruzadas entre los ítems que conformaban cada una de las rúbricas; de este modo, cuando una cita debía aparecer repetida bajo diferentes rúbricas, el autor del *Manipulus* se limitaba a citarla una vez bajo una rúbrica determinada, y remitía a esta rúbrica (con su página y su letra) en todos los otros casos en que se habría visto obligado a reproducirla de nuevo. Ambos sistemas, el de la foliación y el de las letras en los márgenes, continuarían usándose durante siglos[11].

Tras más de quince años formándose en retórica clásica en Pavía, Bolonia y Padua, Albrecht von Eyb redactó (c. 1459) y publicó su *Margarita poetica, sive oratorum omnium, poetarum, istoricum ac philosopharum eleganter dicta* (Nuremberg, 1472; Roma, 1475)[12]. Leyendo la nota previa del autor sobre el método que debe seguirse para localizar una referencia en su *Margarita*, parece que se está ante una obra de similar factura e intención a las del *Manipulus florum*, pues también aquí se señalan las referencias numéricas a los folios y las letras que remiten a las diferentes secciones dentro de cada folio. Asimismo, el volumen cuenta con un índice alfabético de la serie de temas con sus respectivas citas (*Absentia amicorum*, *Abstinentia*, *Absolutio a criminibus*, *Absurdum*, *Abundantia amicorum*, etc.). Sin embargo, rápidamente se advierte por otros detalles que la obra de Eyb se concibió y redactó desde unos presupuestos culturales y con unos propósitos totalmente distintos.

Como el *Florilegium Angelicum*, la *Margarita* presenta un conjunto de citas para la composición de epístolas y discursos. Para las epístolas, sin embargo, el modelo ya no son las cartas de Séneca (rechazado por los humanistas por su estilo no ciceroniano) ni de Plinio el Joven (los dos autores clásicos representados en el *Florilegim Angelicum*, además de Sidonio, San Jerónimo y San Gregorio), sino las cartas familiares de Cicerón, en primer tér-

[11] Para el desarrollo de estos sistemas de búsqueda con la aparición de la imprenta, partiendo de los ensayos de Alzo Manuzio en este terreno, véase Vecce, 1998.

[12] Se conocen trece ediciones de la *Margarita* hasta 1503; véase Hirsch, 1978, Moss, 1996: 67-73, y Jiménez Calvente, 2001.

mino, y después las de Guarino de Verona, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Antonio el Panormita y Francesco Filelfo. Las citas de oradores y poetas para los discursos, con las cuales se podrá corroborar, adornar y amplificar el discurso y el estilo («quibus omnem nostram orationem et dicendi modum corrobrare, exornare et amplificare possumus», Epístola preliminar, s. p.), se extraen en primer término de Cicerón, y después de autores como Apuleyo, Lactancio, Tulio Celsio, Plutarco, Diógenes Laercio o Petrarca, sin rastro de los modelos de prosa medievales que proponía el *Florilegium Angelicum* (Martín de Braga, Censorino, Julio Paris o las *Sententiae philosophorum* y los *Aenigmata Aristotilis*)[13].

No se ha asistido solamente a un cambio de modelos, sino a un cambio de horizontes culturales, pues el latín de los modelos propuestos no era simplemente un latín depurado de rasgos medievales, sino el latín a través de cuya imitación se accedía y podía recuperarse todo el legado de la antigüedad clásica, poniéndose las bases para una reforma de todas las disciplinas y, por extensión, de toda la sociedad[14]. Por esta misma razón, la mínima alteración, por ejemplo, del original latino de Cicerón invalidaba el sentido mismo de la empresa cultural de la que participaba la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb, a diferencia de lo que se ha observado en la manipulación de las citas que practicaba el compilador del *Florilegium Angelicum*.

La presencia de las cartas familiares de Cicerón también implicaba un posicionamiento frontal contra la práctica todavía vigente del arte medieval de componer cartas (*ars dictaminis*), sujeto a rígidas estructuras y sin la flexibilidad que proporcionaba el periodo ciceroniano[15]. En este sentido, los temas bajo los cuales se agrupan las diferentes citas de Cicerón representan por sí mismos una nueva concepción de la carta familiar y de la misma comunicación humana: 'cláusulas en torno a las cartas enviadas a un amigo o a las recibidas de él' («Circa litteras ad amicum datas aut ab eo receptas clausule»), 'cláusulas en torno al estado pacífico y feliz de la república' («Circa pacem et felicem reipublice statum»), 'cláusulas en torno a los vicios, enemistades y malas costumbres de los hombres' («Circa uicia et inimicicias ac malos hominum mores clausule»). La vida pública y la vida moral de los hombres pasan a ocupar un espacio fundamental en las misivas que se intercambian los humanistas, un conjunto de asuntos que debe expresarse siempre con una cuidada elocuencia. En este sentido, desde el umbral mismo de la *Margarita* queda explícita la trabazón entre saber y elocuencia, principio fundamental del pensamiento de los humanistas[16].

[13] Sobre el latín de los humanistas, sus modelos estilísticos durante el siglo XV y las implicaciones de su utilización en contraste con el latín de los siglos anteriores, véanse los trabajos de Baxandall, 1996 y Moss, 2003.

[14] Véanse Garin, 1976, Rico, 2002 y Cappelli, 2006.

[15] Para la evolución del *ars dictaminis* y su convivencia con la epistolografía y la oratoria humanista hasta bien entrado el siglo XV, véase Witt, 1982. Los intentos de modelar una práctica epistolar basada en la correspondencia ciceroniana, ejercitando la imitación a partir de la memorización de lugares comunes y de listados de léxico, como sucede por ejemplo en los manuales de Barzizza, los estudia Moss, 1996: 51-65. Véase también Grendler, 1989: 212-229.

[16] Eyb señala que ha reunido «diuersas clausularum variationes ac plurimas tam oratorum quam poetarum ac historicorum auctoritates, diversis in voluminibus sparsas et vage disiectas, dictu quidem et memoratu dignissimas, quae ad ornatam, concinnam, splendidam et resonantem orationem ac ad bene beateque viuendum admodum conducerent et expedirent» (Epístola preliminar, s. p.).

La colección de citas resultará uno de los géneros editoriales más característicos del siglo XVI. Las diferencias entre esta clase de obras se aprecian en la disposición del material reunido más que en las finalidades para las cuales pudiera ser utilizado, pues fundamentalmente todas ellas se elaboraron para las clases de retórica de las escuelas o para proporcionar argumentos y adornos a los profesionales de la oratoria (fuera civil o religiosa) y a los escritores en general. Las citas se presentan por lo general ordenadas alfabéticamente bajo rúbricas, según el modelo ensayado con éxito por los autores de los florilegios para la predicación medieval como Thomas Hibernicus. La naturaleza de estas rúbricas y las relaciones que pueda establecer el compilador entre ellas son precisamente los elementos que permiten distinguir y caracterizar este conjunto de libros.

La selección de unas rúbricas para la ordenación del material revela información sobre los modelos de libros de citas que podría conocer el compilador y necesariamente también sobre las coordenadas culturales en las que ha sido elaborado. Según hemos visto, el *Manipulus florum* presenta una serie de rúbricas ajustadas a la clase de conceptos, pertenecientes al ámbito de la teología, que el predicador medieval necesitaba ilustrar en su sermón con ejemplos autorizados. Las citas se ordenan, además, jerárquicamente empezando por los Padres de la Iglesia y terminando con los autores paganos. Este modelo de rúbricas de temática religiosa desarrollado para satisfacer las necesidades de la predicación se consolidó durante el siglo XIV y pervivió en grados diferentes hasta el siglo XVII. El listado de temas que ofrece el índice de la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb, por ejemplo, resulta un testimonio de la confluencia del citado modelo de rúbricas con el nuevo modelo que se imponía en los ambientes culturales del humanismo italiano. En efecto, si bien han desaparecido entradas como *Accidia* o *Ascensio*, persisten otras como *Abstinentia*, *Adam et Eua* o *Antichristus* que aparecen entremezcladas con rúbricas en torno a la amistad, la política y la moral. A partir de ese momento, pues, convivirán los repertorios de citas estructurados con rúbricas de contenido religioso junto con aquellos elaborados desde una perspectiva laica y atentos a las más diversas circunstancias de la vida moral y civil del individuo. La aparición o mezcla de uno u otro modelo dependerá, lógicamente, del periodo histórico, del área geográfica y del entorno cultural en el que se compongan los volúmenes. Sin embargo, en líneas generales, puede apreciarse una recuperación de los modos de clasificación según rúbricas de tema religioso a partir del segundo tercio del siglo XVI, en directa relación con las preocupaciones religiosas que despertaron los sucesivos movimientos de reforma y contrarreforma en Europa. En este sentido, es ilustrativa la desaparición del *Manipulus florum* del panorama editorial tras la edición veneciana de (c. 1493-1495) y su recuperación en la misma ciudad cincuenta años después, para ser objeto de más de veinticinco ediciones hasta 1600. Hacia mediados del siglo XVI, liberado de su vinculación a la retórica de la predicación medieval, aquel volumen que Petrarca denostaba en la *Invectiva contra eum qui maledixit Italie* como cifra del estilo escolástico y francés se ofrecía como una antología de textos perfectamente ajustada a la ortodoxia católica y limpia incluso de las impurezas del latín medieval al no incluir textos posteriores a San Bernardo. La edición, a cargo del editor lionés Guillaume Rouillé, resulta interesante por su presentación de Thomas Hibernicus como un hombre famoso por su elocuencia y su sabiduría, acorde con los principios que definían la figura del hu-

manista, y por identificar, en el título, las rúbricas bajo las cuales el compilador había reunido sus citas en términos de 'lugares comunes' («in capita seu communes locos constrinxit»)[17].

Hasta el siglo XVI, las rúbricas de los libros de citas no presentaban entre sí más relación que la de responder a una misma clase de preocupaciones, fueran religiosas o no. Esta situación empezó a cambiar en la segunda mitad del siglo XV, con la práctica de una oratoria fundamentada en el periodo ciceroniano y la recuperación de los modos de argumentación de la retórica clásica, que tuvo como consecuencia inmediata la denominación de muchos de los libros de citas ordenadas bajo rúbricas como libros de lugares comunes (*loci communi*). En la retórica aristotélica los lugares comunes eran la serie de conceptos abstractos por medio de los cuales el orador buscaba argumentos para tratar un asunto determinado (definición, enumeración de las partes, etimología, géneros, especie, similitud, diferencia, contrarios, causa, efecto, etc.). Posteriormente, a partir de las obras retóricas de Cicerón, por lugar común también se entendió el conjunto de temas honorables y útiles sobre los cuales el orador puede realizar amplificaciones (generalmente al final del discurso o de la carta, pero con la retórica del humanismo, con Brandolini y Eyb, por ejemplo, extendidas a todo el texto), así como la cita de obras de escritores y filósofos respetados (*auctoritas*)[18]. En los libros de citas de la época, el lugar común puede aparecer utilizado tanto en uno como en otro sentido, tal y como sucedía en Cicerón. Así, por ejemplo, un compilador anónimo que se autodenomina Defensor, publica en Venecia (1548) unos *Dicta pretiosa, sive loci communes*, extractados de los padres de la Iglesia y otros autores religiosos y ordenados por rúbricas similares a las que encontrábamos en el *Manipulus* (*Abstinentia*, *Auaritia*, *Cogitationibus*, *Compassione proximi*, *Compunctione*, *Confessione*, etc.). Aquí las citas o *scintillae*, como las llama el compilador, son propiamente los *loci communi*. Sin embargo, Georg Maior, profesor en Magdebourg, publicaba en la década anterior una selección de *Sententiae veterum poetarum per locos communes digestae* (Magdebourg, 1534), donde los lugares comunes son propiamente las rúbricas bajo las cuales aparecen las citas.

Resulta evidente que este sintagma pasó a convertirse en un reclamo comercial a la luz de su aparición continuada a partir de los años treinta en los títulos o preliminares de colecciones de citas (según hemos visto, por ejemplo, en la reedición del *Manipulus*). Su empleo no era, según se ha señalado, sinónimo en todos los casos. Asimismo, el uso de una acepción implicaba un bagaje cultural distinto. Quienes gozaban de una formación en retórica y conocían los textos pedagógicos de Agricola, Erasmo o Melanchton, identificaban la acepción de lugar común como conjunto de temas de los que podían extraerse argumentos para persuadir u ornamentos para enriquecer el discurso (*copia verborum et rerum*). En este caso, además, las rúbricas no aparecían como temas independientes, sino que se establecían relaciones entre ellas definidas en general por los lugares de argumentación de la retórica clásica (por géneros y especies, por semejantes y opuestos, etc.). Se entiende, por lo tanto, que Georg Maior, por ejemplo, que había ordenado sus rúbri-

[17] Sobre la difusión editorial del *Manipulus florum* y su recuperación en el siglo XVI, véase Moss, 1996: 49-50, a quien sigo por extenso en este párrafo.
[18] Sobre Eyb y Brandolini, véase Moss, 1996: 70.

cas como una secuencia de temas emparentados y opuestos, quisiera distinguir sus *Sententiae* de una simple antología de citas de un autor, como la *Sylva sententiarum* (Leipzig, 1515) realizada a partir de la obra de Ovidio, o un compendio de citas de varios autores, como la primera edición del *Viridarium illustrium poetarum* de Ottavio Mirandula (Venecia, 1507)[19].

Los libros de citas durante los siglos XVI y XVII, por lo tanto, presentaban las citas ordenadas de dos modos distintos: o bien bajo rúbricas independientes, o bien bajo rúbricas que mantenían algún tipo de relación entre sí. Los títulos no informan de manera específica sobre el particular, ya que en la elección del mismo pesaban más los intereses comerciales del editor que la voluntad de definir con exactitud el contenido de la obra. En principio, de todos modos, un título característico como el de florilegio o poliantea, oficina, jardín, vergel o silva, no cifraba una disposición de las rúbricas específica, más allá del orden alfabético (como en la conocida *Polyanthea* de Domenicus Nanius Mirabellius, Savona, 1503, con múltiples reediciones y ampliaciones), o de un orden que dejaba constancia de las diferentes parcelas de la realidad, desde Dios, pasando por los hombres, hasta la muerte (como en la *Sylva locorum communium* de fray Luis de Granada, Lyon, 1593, o los *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias* de Juan de Aranda, Sevilla, 1595). Las dificultades aparecen cuando el autor o el editor consignaba en el título que las citas estaban ordenadas según lugares comunes. En este caso, podía estar utilizándose el sintagma como sinónimo de capítulo, tema o rúbrica (como en la reedición del *Viridiarum* de Mirandula bajo el título de *Illustrium poetarum flores per Octavianum Mirandula collecti, et a studioso quodam in locos communes nuper digesti ac castigati*, 1538), o bien como sinónimo de rúbricas ordenadas de acuerdo con los modos de argumentación de la retórica clásica.

Evidentemente, esta última ordenación del material era la más apreciada por los humanistas porque favorecía la inmediata transformación de las citas en argumentos. Un ejemplo de esta clase de obras es la colección de sentencias recopiladas por el sabio bizantino Estobeo y editadas por Conrad Gesner, *Sententiae ex thesauris Graecorum delectae, quarum auctores circiter ducentos et quinquaginta citat, et in sermones sive locos communes digestae* (Zurich, 1543). El editor dedica la obra a los estudiantes de retórica y dialéctica organizando las citas griegas con su correspondiente traducción latina por temas opuestos (*De prudentia, De imprudentia*, *De fortitudine, De timiditate*, *De iustitia, De iniustitia*, etc.), según había recomendado, por ejemplo, Agricola en su carta *De formando studio* (Deventer, 1508). Las secuencias de similares y contrarios favorecían una retórica deliberativa y demostrativa, pues resultaban especialmente adecuadas para ilustrar lo honorable y lo oportuno y para elogiar y vituperar, respectivamente. John Foxe, por su parte, elaboró una colección de citas ordenadas según las diez categorías aristotélicas (sustancia, cualidad, cantidad, etc.) y con sucesivas subdivisiones, transformando las rúbricas en una vía de acceso al conocimiento de todas los elementos de la naturaleza angélica, lunar y sublunar (*Locorum communium tituli et ordines quinquaginta*, Basilea, 1557)[20]. La prác-

[19] «Quamquam autem quidam etiam alii eiusdem modi sententiarum sylvas et viridaria (ut appellarunt) collegerint, tamen spero nostram operam studiosis adulescentibus ... non improbatum iri» (citado por Moss 1996: 312).

[20] Sobre Gesner y Foxe, véase Moss, 1996: 191-193.

tica de ordenar las citas por afinidad u oposición, por géneros y divisiones, por vicios y virtudes, resultaba cara a la pedagogía humanista, y el mismo Erasmo dedicó un capítulo de su *Copia* a detallar el modo de reunir los ejemplos («Ratio colligendi exempla», *De copia*, II) en los cartapacios privados de alumnos y profesores[21].

En el contexto de cualquier estudio histórico que se sirva de la documentación que proporcionan estas colecciones de citas, como puede deducirse a la luz de los ejemplos que acabo de describir, conviene prestar atención a las particularidades del volumen consultado para inferir de ellas los datos que permitan caracterizar el perfil intelectual del autor del florilegio y las características del público al que iba dirigida la obra. En el caso concreto de los estudios dedicados a revelar el uso de un repertorio de citas por parte de un escritor, el empleo de un determinado libro nos aporta información sobre su formación intelectual, las coordenadas culturales en las que se mueve o incluso su poder adquisitivo. Cuando se leen las aportaciones de los estudios publicados sobre este particular se constata la reiterada aparición de ciertas obras en las bibliotecas de los escritores de la época, coincidencia que también ofrece pistas sobre los diferentes niveles de circulación de la cultura erudita. El poner de manifiesto todos estos particulares, por lo tanto, es una tarea necesaria para comprender la naturaleza de este género de libros de manera más cabal.

Xavier Tubau
Universitat Pompeu Fabra

BIBLIOGRAFÍA

Aragüés Aldaz, José (2003). «Otoño del humanismo y erudición ejemplar» *La Perinola*, 7, pp. 21-59.

Baxandall, Michael (1996). *Giotto y los oradores*, trad. española de A. Lelmo y otros, Madrid, Visor.

Cappelli, Guido M. (2007). *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarc y Valla*, Madrid, Alianza.

Chenu, Marie-Dominique (1954). *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Montreal, Institut d'Études Médiévales.

Egido, Aurora (1988). «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 171-184.

Garin, Eugenio (1976). *L'Educazione in Europa, 1400-1600. Problemi e programmi*, Bari, Laterza.

Goyet, Francis (1986), «A propos de "ces pastissages de lieux communs"», *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 5, pp. 11-26.

[21] «Eaque conveniet iuxta rationem affinitatis et pugnantiae digerere; nam et quae inter se cognata sunt ultro admonent quid consequatur, et contrariorum eadem est memoria» (citado por Moss, 1996: 298).

— (1987). «Le rôle des notes de lecture dans la genèse des *Essais*», *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 7-8, pp. 9-30.

— (1991). «The Word "Commonplaces" in Montaigne», *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical reasoning*, ed. L. Hunter, Houndmills (Hampshire), Macmillan, pp. 66-77.

Grafton, Anthony (1998). «El lector humanista», *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. G. Cavallo y R. Chartier, Madrid, Taurus, pp. 281-328.

Grendler, Paul F. (1989). *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press.

Hamesse, Jacqueline (1995). «Parafrasi, florilegi e compendi», *Lo spazio letterario del medioevo. 1: Il medioevo latino*, vol. III. *La recezione del testo*, Roma, Salerno, pp. 197-220.

— (1998). «El modelo escolástico de la lectura», *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. G. Cavallo y R. Chartier, Madrid, Taurus, pp. 157-185.

Hammond, Paul (1991). «The play of quotation and commonplace in *King Lear*, 78-129, *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical reasoning*», ed. L. Hunter, Houndmills (Hampshire), Macmillan, pp. 78-129.

Hirsch, Rudolph (1978). «Printing and the Spread of Humanism in Germany: The Example of Albrecht von Eyb», *The Printed World: Its Impact and Difussion*, Londres, Variorum Reprints.

Jiménez Calvente, Teresa (2001). «La *Margarita poética* de Albrecht von Eyb: una exitosa miscelánea olvidada», *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 133-160.

Infantes, Víctor (1988). «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 243-257.

Lerner, Isaias (1998). «Misceláneas y polianteas del Siglo de Oro español», *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, eds. J. Matas Caballero y otros, León, Universidad de León, vol. II, pp. 71-82.

López Poza, Sagrario (1990). «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, pp. 61-76.

— (2000). «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola*, 4, pp. 191-214.

Moss, Ann (1996). *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press.

— (2003). *Renaissance Truth and the Latin Language Turn*, Oxford, Oxford University Press.

Parkes, Malcom Beckwith (1976). «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, eds. J. J. G. Alexander y M. T. Gibson, Oxford, Clarendon Press, pp. 115-141.

Rico, Francisco (2002). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, edición corregida y aumentada, Barcelona, Destino.

Rouse, Richard Hunter (1979). «Florilegia and Latin Classical Authors in Twelfth and Thirteenth Century Orléans», *Viator*, 10, pp. 131-160.

Rouse, Richard Hunter, y Rouse, Mary Ames (1976). «The *Florilegium Angelicum*: its Origin, Content, and Influence», en *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, eds. J. J. G. Alexander y M. T. Gibson, Oxford, Clarendon Press, pp. 66-114.

— (1979). *Preachers, Florilegia and Sermons: Studies on the* Manipulus florum *of Thomas of Ireland*, Toronto, Toronto University Press.

Ruiz Arzálluz, Íñigo (1996). «El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva». *Boletín de la Real Academia Española*, 86, pp. 265-284.

Russell, Peter E. (1988). «Discordia universal: *La Celestina* como "Floresta de philosophos"», *Ínsula*, 497, pp. 1 y 3.

Tubau, Xavier (2007). *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana-Vervuert.

Ullman, Berthold Luis (1932). «Classical Authors in Certain Medieval Florilegia». *Classical Philology*, 27, pp. 1-42.

Vece, Carlo (1998). «Aldo e l'invenzione dell'indice», *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, Florencia, Leo S. Olschki, pp. 109-141.

Witt, Ronald (1982), «Medieval "Ars Dictaminis" and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem», *Renaissance Quarterly,* 35, pp. 1-35.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 41-77

EL *VIAJE DE TURQUÍA* Y GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

«que siempre los reyes viven en lo mejor de sus reinos: El Papa en Roma y el Turco en Constantinopla»
Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano,*
(Jornada Octava, Estancia segunda.)

A primero de marzo de 1557 va fechado el prólogo del coloquio llamado *El viaje de Turquía* y atribuido indistintamente a Andrés Laguna[1], Cristóbal de Villalón[2] y Juan de Ulloa y Pereira[3]. La atribución del *Viaje de Turquía* no ha provocado tanta polémica como la autoría del *Lazarillo* o como los debates sobre la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda, aunque el planteamiento de fondo ha sido muy similar. En términos generales se basa en la observación inicial de elementos comunes (formales, estilísticos o pragmáticos) a un autor dado y la posterior proyección de estos elementos al conjunto de la obra. Entendemos que este planteamiento requiere que se detallen con claridad las fases de la investigación y los modelos (estilísticos, ideológicos o científicos) que se usan para interpretar los datos obtenidos en el análisis.

Aplicamos, inicialmente, la misma metodología de investigación que la que hemos desarrollado al proponer la autoría de José de Villaviciosa para el *Quijote* de Avellaneda. En una segunda fase, analizamos la propuesta de J. J. Kincaid sobre la atribución a Cris-

[1] Bataillon, M. *Erasmo y España*, México, FCE, 1950 (pp. 669-692).

[2] Kincaid, J.J. *Cristóbal de Villalón*, New York, Twayne, 1973 (pp. 147-9). En 1936 Aturo Farinelli se hacía eco de la edición de Antonio G. Solalinde señalando que «discute, con argumentos poco válidos, a Villalón la paternidad de esta obra», Farinelli, Arturo, *Dos excéntricos. Cristóbal de Villalón.-El doctor Juan Huarte*, Madrid, RFE, Anexo XXIV, 1936. Hay que apuntarle a Farinelli, 30 años antes que Noam Chomsky, la llamada de atención sobre la importancia del autor del *Examen de ingenios para las ciencias.* Aunque la propuesta de Kincaid ha permitido reavivar el debate, comparto el criterio de Asunción Rallo en su minuciosa edición del *Crótalon* al tratar este punto: «El problema se planteó por inmiscuir en la cuestión el *Viaje de Turquía*, obra que evidentemente hay que mantener al margen porque pertenece a otro escritor: ni presenta vínculos estrechos con el *Crótalon*, ni con las demás obras de Villalón, como todas hacen entre sí». Cristóbal de Villalón, *El Crótalon*, ed. Asunción Rallo Gruss, Madrid, Cátedra, 1982 (p. 20).

[3] *Viaje de Turquía*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 1980. Ver las páginas 64-73, bajo el epígrafe «Juan de Ulloa Pereira, autor probable del *Viaje de Turquía*».

Entregado el 28 de enero de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

tóbal de Villalón, frente a la alternativa defendida por Bataillon, que asigna la obra al médico segoviano Andrés Laguna. Y finalmente, analizamos el texto generador del *Viaje de Turquía*, el controvertido relato *Turcarum origo*. Esto implica la verificación de la hipótesis complementaria de Gonzalo Fernández de Oviedo como autor de ambos textos o de uno de ellos.

De este modo planteamos tres cuestiones distintas pero convergentes: las bases metodológicas en la atribución de autorías dudosas, su aplicación en casos concretos y la metodología que proponemos para dilucidar la atribución de esta obra a Arze de Otálora o a Fernández de Oviedo.

A) EL PRÓLOGO DEL *VIAJE DE TURQUÍA*: LA HUELLA DE ERASMO

> 'Clamat, totvm Lutherum esse in libris meis'
> (Erasmo: Theologis Lovaniensibus)

En su siempre vigente *Erasmo y España*, Marcel Bataillon se ocupó ampliamente (pp. 669-692) de revisar la atribución a Villalón, proponiendo a Andrés Laguna, el eminente helenista y médico segoviano, muerto en 1559, como autor de este coloquio, «que ha permanecido hasta nuestros días, no sólo anónimo, sino también inédito», según apuntaba Bataillon en el año l937. Esto decía entonces sobre el Prólogo del *Viaje*.

> El prefacio a Felipe II que precede al libro nos propone un enigma insoluble por ahora. Ya hemos visto que ese prefacio tiene su parte de mistificación. Si Laguna, personaje conocido en la Corte, ofreció realmente y en persona su libro a Felipe II, el soberano no pudo ignorar que se trataba de una amable fantasía cuyo autor no había estado nunca entre los turcos. Pero en este caso es sumamente inverosímil que el libro se haya destinado a la impresión. No se rendía públicamente homenaje al Rey de España con un libro tan poco 'grave', en que el Papa, las reliquias y algunos otros temas espinosos se trataban de manera tan desenvuelta. (BATAILLON, Marcel (1966) *Erasmo y España*, México, FCE, p. 692)

En efecto, el segoviano Andrés Laguna no había estado nunca en Turquía, por lo que la conjetura de que Pedro de Urdemalas escondiera un relato autobiográfico ha de ser desechada para abordar los problemas de atribución. En su revisión crítica de las posturas de Bataillon, J. J. Kincaid ha recalcado un punto de enorme interés, tratado ya por Bataillon:

> In one such work, the *Trattato de' costumi et vita de' Turchi (Treatise on the Life and Customs of the Turks)* by Giovan Antonio Menavino, he finds substantiation for the doubt concerning the validity of the travels narrated in the Voyage. In the preface to Menavino's work there appears an exact parallel with part of the *Voyage's* address to Philip II, those same words of the author which, by virtue of their tone of complete sincerity, had induced Serrano y Sanz to overcome his scruple about the autobiographical nature of the *Voyage*. (KINCAID, Joseph J. (1973) *Cristóbal de Villalón*, New York, Twayne, p. 63.

La cuestión del Prólogo es importante, porque aunque una parte de ese prólogo sea una traducción casi perfecta del texto de Menavino, las palabras de la traducción le corresponden al autor del *Viaje de Turquía*. Que es un humanista docto en latín, italiano y posiblemente también en francés, si ha utilizado, como sugiere Bataillon, el relato de Pierre Belon du Mans. No cabe ni la más leve duda sobre el sólido y radical erasmismo de la obra, en los límites de la heterodoxia y desde luego candidato prioritario a ser incluido (con todos los honores) en el ya cercano *Index librorum prohibitorum* promovido por el Inquisidor general Valdés Salas.

Y todo esto nos sitúa en una cuestión central ¿Hay suficientes índices lingüísticos en el prólogo como para delatar a su autor? Entiendo que sí, y la metodología, basada en la consulta al CORDE, entre los autores que escriben entre 1550 y 1560, permite apuntar algunos nombres, tanto para la atribución, como para los libros que usó el autor de la obra. Conviene apuntar aquí que la fiabilidad de uso del CORDE no es completa y que depende de la transcripción utilizada para cada obra, que no siempre sigue los mismos criterios. Según ello es conveniente verificar todas las posibles variantes ortográficas (c/z/ç; b/v; i/í/y/ý; mayúsculas/minúsculas) de los términos conflictivos. Se trata de seleccionar con esmero el material léxico con el que se trabaja. Un primer rastreo del prólogo da estos resultados:

1) *insaciable y desenfrenado*. El prólogo, que parece inspirado por el comienzo de la *Metafísica* de Aristótiles[4], comienza usando dos adjetivos: «Aquel insaciable y desenfrenado deseo de saber y conocer» (p. 87)[5]. Pues bien, si filtramos en el CORDE entre 1550 y 1560 los escritores que usan el adjetivo *insaciable* encontramos a 17; entre ellos los historiadores y cronistas Fernández de Oviedo, Cieza de León, Alonso de Santa Cruz y Bartolomé de las Casas. Tan sólo hay dos literatos de enjundia que usen ese adjetivo: Juan de Arze de Otálora en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* y Pero Mexía. Al filtrar el adjetivo *desenfrenado*, en sus 4 variantes, sólo aparece en 6 escritores, la lista se reduce: de nuevo Arze de Otálora, pero también Pedro Cieza de León y Bartolomé de Las Casas. Pero ni Mexía ni Fernández de Oviedo lo usan.

2) *peregrinación*. Toda la historia del *Viaje* tiene un fondo inequívoco, avalado por el prólogo: se trata de una *peregrinación* en donde se superpone la humanística de Odiseo[6] a la religiosa de Santiago de Galicia. No es pensable que el autor del *Viaje de Turquía* omita el término *peregrinación* en otras obras. El filtro de esta palabra en el CORDE, de 1550 a 1560, nos da un total de 48 apariciones en 17 obras. Sólo hay dos literatos de creación que la usen: Arze de Otálora y Sebastián de Horozco[7]. La usan también, entre

[4] «Todo hombre desea por naturaleza saber». Mantengo el nombre antiguo de Aristótiles, con más sabor renacentista.

[5] Para la numeración de páginas sigo la edición de García Salinero, de fácil acceso. Más precisa es, sin duda, la reciente edición de Marie-Sol Ortola, *Viaje de Turquía*. Madrid, Castalia, *Nueva biblioteca de erudición y crítica*, a la que aludiremos para cuestiones críticas.

[6] De hecho, el título debería ser más bien *La odisea de Pedro de Urdemalas* o bien, como ha editado Marie-Sol Ortola: *Diálogo de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando*.

[7] Un punto interesante es que en la primera réplica de la obra el término que se usa es *peregrinaje*, que en el CORDE sólo aparece 6 veces entre 1540 y 1570. Y de esas 6, tres a cargo de Cristóbal de Villalón.

todos los historiadores y cronistas: Fernández de Oviedo, Alonso de Santa Cruz y Bartolomé de Las Casas.

3) *a la marquesota*. Esta sorprendente expresión filtra bastante la autoría. En el prólogo encontramos: «a Sant Miguel con arnés a la marquesota». La expresión, que delata a un autor con una capacidad expresiva muy afinada, sólo aparece en 3 escritores: Arze de Otálora, Joan Timoneda y Juan Rodríguez Florián. Arze de Otálora lo usa en 1550, siete años antes del *Viaje de Turquía*.

4) *tempestuoso*. El adjetivo aparece en varios autores. Entre los literatos, Pero Mexía, Villalón y Castillejo; especialmente Cristóbal de Villalón lo usa mucho; entre los historiadores, sobre todo Gonzalo Fernández de Oviedo.

5) *prósperamente*. El uso de los adverbios en *-mente* es un índice interesante. Aunque en el CORDE el adverbio aparece un total de 48 veces, esto sólo corresponde a 17 autores, ya que algunos usan mucho este adverbio. Entre los literatos, Arce de Otálora y Pero Mexía. Entre los cronistas, Fernández de Oviedo, Cieza de León, Santa Cruz y Las Casas.

Este primer filtro del prólogo nos permite ya algunas vías de indagación. Ninguno de los autores presenta completo el conjunto de los 5 índices. Arze de Otálora no usa el adjetivo *tempestuoso*, pero usa la expresión *a la marquesota*, que es muy infrecuente. El único literato que se aproxima a Otálora es Pero Mexía, que usa dos de los cinco índices. En cambio los historiadores o cronistas tienen, casi todos, usos superiores a los de Pero Mexía. Es el caso de Fernández de Oviedo, que usa 3 de los 5. Contamos «insaciable y desenfrenado» como una sola unidad, filtrada por desenfrenado.

B) EL CAMINO DE SANTIAGO

> «los que tuviesen qué gastar, en los mesones, y los que no, que se estuviesen en sus tierras y casas, que aquélla era buena romería, y que de allí tuviesen todas las devociones que quisiesen con Santiago» *Viaje de Turquía*: 119)

El capítulo primero del *Viaje*, con la presentación de Pedro de Urdemalas en hábito de peregrino, es un episodio altamente crítico con las corrompidas costumbres del clero y con los usos populares anclados en la superstición.

1) *chapeo*. En *VT*: «cómo campean las plumas de los chapeos». En el CORDE sólo se registran 14 casos repartidos en tan sólo 5 autores. De nuestro elenco: Arze de Otálora, Fernández de Oviedo y Alonso de Santa Cruz.

2) *sustentamiento*. El sustantivo no aparece aislado en *VT*, sino en relación con el verbo y expresa una conducta censurable: «algunos de nuestros teólogos que son obligados a restitución de todo lo que demandan más de para el substentamiento de aquel día». Como se ve, es un vocablo usado de manera crítica. Aparece en el CORDE tan sólo en 16 ocasiones, y 10 autores distintos. De nuestro elenco lo usan Pero Mexía, Cieza de León y Alonso de Santa Cruz.

3) *en vivas carnes*. La expresión se mantiene en el modelo crítico. Sólo la usan dos autores, Cieza de León y López de Gómara.

4) *sobre peine*. En la idea de «pasar por encima». Se trata de una imagen muy colorista, que en *VT* esconde una crítica a la hipocresía de la justicia: «algunos ministros destos quel rey tiene para la justicia tan hipócritas en estos pequeños negocios, que pensarian que pecaban gravísimamente en ello, aunque más acostumbrados estén a pasar sobre peine casos más graves» (*VT*: 103). En el período 1550-60 el CORDE sólo registra este uso en un autor: Gonzalo Fernández de Oviedo.

5) *zurrón*. Es una palabra típica del *ruin estilo* al que alude el prólogo. En el texto se repite: «no saben cebar las gallinas con el pan del zurrón»; «no hay despensa de señor mejor proveída que su zurrón» (*VT*:103). Sólo aparece 8 veces en CORDE, y de esas ocho, tres corresponden a Arze de Otálora.

6) *grosura*. Dentro de la crítica a las escasas lecturas del clero: «las horas canónicas que estos clérigos rezan...que yo no les veo traer sino unas Horas pequeñas, francesas en la letra y portuguesas por de fuera con tanta grosura» (*VT*: 105). El término aparece sólo en 7 autores. Tres veces en Arze de Otálora, y también en González de Oviedo y en Bartolomé de las Casas.

7) *el tordo*. Esta alusión podría parecer intrascendente, pero en ese fragmento de VT es esencial, ya que corresponde a una anécdota popular, contada por Mátalas Callando: «sois como el tordo del ropavejero nuestro vecino, que le pregunté un día si sabía hablar aquel tordo, y respondióme que tan bien sabía el 'Pater noster' como la 'Ave María'» (VT: 107). La consulta al CORDE nos da una sorpresa. El vocablo *tordo* aparece sólo 12 veces. De ellas, 6 están en Arze de Otálora y 5 en Fernández de Oviedo.

8) *ropavejero*. Visto lo anterior parece importante localizar los usos de «ropavejero» (*VT*: 107). Sólo hay dos: Arze de Otálora y Juan Rodríguez Florián.

9) *tajadas*. «Aunque pensase ser hecho tajadas, no dejaré de quebraros las costillas, a poder, de abrazos»(*VT*: 109). Es la frase que pronuncia Juan de Voto a Dios al reconocer a Pedro de Urdemalas. En el CORDE aparece 29 veces, pero sólo en 9 autores. Llama la atención que lo usen 3 veces Arze de Otálora y otras 3 Fernández de Oviedo.

10) *humilladero*. Un importante elemento descriptivo para situar la historia en el ámbito crítico de las supersticiones de la religión popular: «en el humilladero le espero; y si es diablo ¿cómo decís cosas de Dios?» (*VT*:109). La palabra aparece en 6 autores; en dos ellos está repetida: en Arze de Otálora y Fernández de Oviedo.

Como corolario de este segundo análisis, los dos autores que más aparecen son Arze de Otálora, con 7, y Fernández de Oviedo, con 6. Frente a ellos, las coincidencias de Pero Mexía, Bartolomé de Las Casas o Cieza de León son casi anecdóticas.

C) LAS FUNDACIONES DE HOSPITALES

«Convierta en compra y venta la justicia»
(Fray Luis de León, Oda, XIV)

Con los tres personajes ya reunidos va a comenzar el proceso crítico que está en el trasfondo de la obra. Aunque el pasaje es más breve que el del Camino de Santiago, abunda en vocablos no muy frecuentes.

1) *mundo universo*. Está al comienzo del primer gran discurso reflexivo de Pedro de Urdemalas: «La mayor parte del mundo universo» (*VT*:113). En el CORDE aparece 8 veces en un total de 5 autores: Arze de Otálora lo usa una vez y Fernández de Oviedo, tres.

2) *barruntar*. Un verbo poco frecuente: «Pues mejor lo podíamos tener, sino porque no barrunten nada de lo que pasa» (*VT*:118). En el infinitivo, barruntar, aparece 4 veces; de ellas, dos en Arze de Otálora. También en Rodríguez Florián. En la forma de gerundio se registra 10 veces: 8 en Cieza de León, 1 en Fernández de Oviedo y en Alonso de Santa Cruz.

3) *badajear*. Se usa en la contestación a la réplica anterior de Mata: «Badajear, y a ello» (*VT*: 118). Este verbo no aparece en el CORDE en ese período. A cambio aparece el sustantivo *badajo*, conforme al *ruin estilo* que adopta el escritor para su relato. Sólo aparece 7 veces, 3 de ellas en Arze de Otálora y también en Joan Timoneda y en López de Gómara.

4) *mala garganta*. En *VT*: «que es una gente de mala garganta, en quien no cabe hacer ningún bien» (*VT*:114). En el CORDE sólo aparece una vez, en Hernán Núñez, el Comendador Griego.

5) *cangilón*. En *VT*: «ansí a un cangilón de agua echan dos copas de vino» (*VT*: 115). El texto alude de forma notoria al milagro de las bodas de Caná, reforzado por el uso del término *architriclino* que se usa en el pasaje del evangelista Juan (2, 1-12): «vocat sponsum architriclinus, et dicit ei». El único autor que usa *cangilón* en esta época es Sebastián de Horozco.

6) *por más grueso*. En *VT* «Allí no es menester socorrer por más grueso» (*VT*:114). En el CORDE no aparece exactamente «por más grueso», pero sí se registran 19 apariciones de «más grueso», en 9 autores distintos: aparece en Arce de Otálora, Las Casas, Alonso de Santa Cruz y diez veces (10) en Gonzalo Fernández de Oviedo.

7) *engrudo*. «se hace como engrudo, sazonado con sal y aceite» (*VT*:116) . Otro ejemplo de uso de *ruin estilo*. La palabra sólo aparece en 7 autores: Arze de Otálora, López de Gómara y Las Casas.

8) *ruin casa*. En *VT*: «toda su vida ha vivido en ruin casa» (*VT*: 116). Sólo hay un autor que use ese sintagma: Arce de Otálora.

9) *hebilleta*. En el *Viaje de Turquía*: «en la suya no tenía nada y en ésta no le falte hebilleta» (*VT*: 116). Sólo hay dos autores que usen esta palabra: Arze de Otálora y Fernandez de Oviedo.

10) *subsidio*. «¿No parece que tengo grande subsidio en tener este diablo a cuestas?» (*VT*: 117). La palabra *subsidio* es muy precisa. Sólo aparece en 10 autores de ese decenio: Arze de Otálora, Alonso de Santa Cruz, Cieza de León, Fernández de Oviedo y Las Casas.

Una vez más, el análisis de la muestra nos deja con dos autores mucho más convergentes que los demás: Arze de Otálora y Fernández de Oviedo. No obstante no conviene descartar a los demás, ya que hemos visto ejemplos en que alguna expresión muy poco usual aparecía en un autor diferente. Esto puede apuntar a una lectura reciente del autor del *Viaje de Turquía*, incorporada en los tres años previos a la redacción de la his-

toria. No se busca aquí un análisis de autoría, sino de probables lecturas incorporadas por el autor. Tanto en el caso de Otálora, cuyos *Coloquios* son de 1550, como en el caso de Fernández de Oviedo, que seguramente ha dado a imprenta hacia 1552 su *Historia general y natural de las Indias*, es bastante presumible la lectura de autores como Hernández de Villaumbrales (1552), Fray Luis de Granada (1554) o Rodríguez Florián (1554), todos ellos editados en Medina del Campo.

D) LOS EPISODIOS ANTERIORES AL RELATO DEL CAUTIVERIO DE PEDRO DE URDEMALAS

> «En este tiempo yo gocé de muchas fiestas, de muchas galas y invenciones»
> (Cristóbal de Villalón: *El Crótalon*)

Básicamente son tres episodios, que incluyen la cena en casa de Juan de Voto a Dios, el relato de las peregrinaciones y el de Pedro de Urdemalas antes de su cautiverio. La crítica al clero y a las costumbres y supersticiones populares es virulenta en estas páginas. Baste como muestra el siguiente pasaje sobre la superstición y abuso de las reliquias: MATA: Aún ya el palo de la Cruz, vaya, que aquello no lo tengo por tal; por ser tanto, parece de encina. PEDRO: ¿Qué tan grande es? MATA: Buen pedazo. No cabe en el cofrecillo. PEDRO: Ése tal, garrote será, pues no hay tanto en San Pedro de Roma y en Hierusalem.

Suficiente para hacerse una idea del tipo de munición con que dispara el autor del *Viaje de Turquía*. Veamos si los usos lingüísticos orientan hacia un autor concreto.

1) *ruin sea quien*. En la réplica de Mata: «Ruin sea quien dejare bocado de esta perdiz» (*VT*: 118). En ese decenio sólo consta en un autor, aunque en 1549 aparece la expresión en los refranes recogidos por Hernán Núñez, el Comendador Griego.

2) *adobado*. Con valor sustantival, no adjetival: «Aquel adobado por ventura porná apetito de comer» (*VT*: 118). Aparece 19 veces en 6 autores: Arze de Otálora, Fernández de Oviedo, Cieza de León y Las Casas. En las Casas, 7 veces, pero siempre como adjetivo o como participio en forma de auxiliar verbal. El único que lo usa como sustantivo es Arze de Otálora: «No soy amigo de adobados», aludiendo a un potaje adobado, citado en la réplica anterior.

3) *pencas de cardo*. Otro buen ejemplo de ese «estilo ruin» o «grosero estilo» (según el *Lazarillo*) que implica el uso de términos cotidianos de comida popular: «Una penca de cardo me sabrá mejor que todo» (*VT*: 118). El sintagma exacto no viene en ningún autor, de los 5 que utilizan «pencas». En Arze de Otálora y en Fernández de Oviedo hay una variante mínima: «un par de pencas malas, como cardo» (Otálora) y «pencas de los cardos» (Oviedo). Quien más usa «pencas» es Bartolomé de las Casas (8 veces).

4) *rábano*. En *VT*: «comed de aquella cabeza de puerco salvaje cocida, y si queréis, a vuelta del cardo o de un rábano» (*VT*: 118). Otro ejemplo más de la atención a lo popular. La palabra la usan Otálora, Pero Mexía, Cieza de León, Las Casas y Fernández de Oviedo.

5) *hostia consagrada*. El uso de este sintagma tiene visos de andar por los aledaños de la herejía. «no valdrían tanto como una mínima parte de la hostia consagrada» (*VT*:

120). Algunos escritores, pocos, se arriesgan a su uso. El autor del *Lazarillo* lo usa, pero puede tratarse de una huella de lectura reciente: «yo juraré sobre la hostia consagrada». Alonso de Santa Cruz y López de Gómara lo hacen en un contexto de crónica. Los otros dos autores que usan la expresión son dos místicos, Fray Luis de Granada y Felipe Meneses, ambos en la órbita del erasmismo, como ha señalado Bataillon.

6) *modorro*. Seguimos en pleno erasmismo del autor del *Viaje de Turquía*. El adjetivo se aplica a los frailes y de forma repetida: «algunos fraires modorros que les muestran ciertas piedras con unas pintas coloradas en el camino del Calvario, las cuales dicen que son de la sangre de Cristo» (*VT*: 120); y más adelante, hablando de «un libro que hizo un fraire del camino de Hierusalem", contesta Pedro: «Tan grande modorro era ése como los otros que hablan lo que no saben» (*VT*: 125). El adjetivo «modorro» lo usan muy pocos autores: tan sólo Arze de Otálora, Rodríguez Florián y López de Gómara.

7) *mazo y escoplo*. «Los diez mandamientos de la Ley, muy bien guardados a mazo y escoplo» (*VT*: 121). La fórmula exacta sólo aparece una vez en el CORDE entre 1550 y 1560. En Arze de Otálora. El escoplo aparece también en Fernández de Oviedo. Son los dos únicos autores que usan la voz «escoplo».

8) *matraca*. «MATA: Alguna matraca nos debe de querer dar con esta ficción» (*VT*:121). El CORDE no la registra en singular. En plural sólo aparece en un autor: Arze de Otálora.

9) *gato por brasas*. «JUAN: ¡Que desgraciadamente lo contáis y qué como gato por brasas!» (*VT*: 122). Otro ejemplo de una imagen que colorea el estilo. Tan sólo es usada por un autor de este decenio: Pedro Hernández de Villaumbrales en su *Peregrinación de la vida del hombre* (1552), obra que seguramente el autor del *Viaje de Turquía* había leído en 1556. La expresión sólo vuelve a usarse una vez, en 1570, a todo lo largo del siglo XVI.

10) azulejos. «con diez pórfidos y otros tantos azulejos» (*VT*: El término «azulejos» es muy poco usual. El CORDE sólo registra 4 usos; de ellos, dos en la *Peregrinación* de Hernández de Villaumbrales. A esto hay que añadirle una cita en *El Scholastico* de Cristóbal de Villalón (1539), que no está registrado en el CORDE. Puesto que el libro de Villaumbrales es muy reciente respecto a la redacción del *Viaje* y que la odisea de Pedro de Urdemalas es también una peregrinación, parece muy probable que el autor de *VT* lo haya usado.

El resultado de esta segunda muestra sigue siendo favorable a Arze de Otálora, que de las diez palabras o expresiones usa seis, frente a tres de Fernández de Oviedo. Si Otálora ha leído a Villaumbrales y ha asumido la llamativa expresión «como gato por brasas», y ha leído también el *Libro de la Oración y meditación*, de Fray Luis de Granada tendríamos un uso casi completo de la muestra. Como contrapartida, si Fernández de Oviedo ha leído a Villaumbrales y a Fray Luis de Granada, ese suplemento de lectura daría un porcentaje de uso similar al de Otálora.

E) EL EPISODIO DE LA CAPTURA Y LA VIDA EN LAS GALERAS

> «colmada de artesanos y vagamundos, y gente vil la mayor parte»
> (Fernández de Oviedo: *Batallas y Quincuagenas*)

El mundo de los galeotes es el inframundo de la suciedad y las penurias. Un escritor que pretenda trasladar esta idea está obligado a usar un lenguaje realista, atento al detalle oscuro de la realidad; la forma del Coloquio se ajusta perfectamente a este propósito estético, ya que se usa una voz narrativa inserta dentro de un texto dialogal. El relato, fuertemente colorista, acaba captando al lector, de modo que un erudito e historiador de la talla de Serrano y Sanz acabó convencido de la veracidad de esa artimaña autobiográfica que, desde Bataillon, sabemos procede de la copia y traducción de los viajes de Pierre Belon de Mans. Pero el léxico usado, que incluye *chinches*, *estiércol*, *migajas*, *pernil*, se sitúa en el ámbito estético del realismo descriptivo del *Lazarillo* con las supuestas culebras y el ratonar de los bodigos en el arcaz.

1) *vagamundos*: «Otra buena canalla de vagamundos» (*VT*:135)[8]. Hay 28 registros en el CORDE, de ellos 11 anónimos. De los restantes 17 el que más la usa es Arze de Otálora (4 veces), por 2 de Alonso Santa Cruz y una de Fernández de Oviedo y 2 de Villalón en *El Scholastico*.

2) *ensalada*: «no saben la suya ni la ajena sino por ensaladas». Una palabra muy usual en Arze de Otálora. La utiliza hasta 8 veces, frente a una sola de Fernández de Oviedo, Villalón o Pero Mexía.

3) *migajas*: «las migajas que se desmoronan de aquello» (*VT*:136). En el CORDE, 10 casos en 6 documentos. El único que repite el vocablo es Arce de Otálora. También aparece en Fray Luis de Granada y en Felipe Meneses.

4) *chinches*: «a una parte las chinches muertas» (*VT*:136). Tan sólo aparece en 4 autores de 7: Arce de Otálora, Oviedo y López de Gómara.

5) *estiércol*: «el estiércol de los ratones» (*VT*: 136). Otra palabra típica del tratamiento realista del paisaje. La usan bastantes escritores, con un total de 61 casos, en 21 documentos diferentes. Otálora la usa tres veces. También López de Gómara, Villalón y Gonzalo Fernández de Oviedo.

6) *perdidiza*: «que yo la había hecho perdidiza» (*VT*: 139). Tan sólo un registro en el CORDE en ese decenio: Francisco de las Natas.

7) *necedades*: «pero mucho mayores necedades dicen en Italia» (*VT*: 143). Una de las palabras favoritas de Arze de Otálora, que la usa 7 veces del total de 8 registros en el CORDE. El octavo ejemplo es de Pedro Cieza de León.

8) *tardío*: «comenzó como reloj tardío» (*VT*: 139). Menos frecuente de lo que se podía suponer: 18 usos en 14 autores. Otálora, Florián, Timoneda, Alonso de Santa Cruz, Castillejo y De las Natas.

9) *malquisto*: «somos los españoles los más malquistos de todos» (*VT*: 140). Entre los literatos lo usan sólo Arze de Otálora, Villalón y Pero Mexía; entre los cronistas Cieza de León y Fernández de Oviedo.

10) *tundidor*: «dejando el oficio de tundidor». Aparece 16 veces en 6 autores: Otálora, Alonso de Santa Cruz, Castillejo y Fernández de Oviedo.

11) inventario: «hice inventario y abrí el cofrecito»" (*VT*: 141). *Inventario* es término jurídico y coincide con el Lazarillo en la resolución del episodio del escudero. La mayor

[8] Solalinde edita *vagamundos* y Salinero corrige en *vagabundos*. Conforme a la consulta en el CORDE debe ser *vagamundos*.

parte de las veces en el CORDE son registros anónimos o bien de Hugo de Celso, el compilador de leyes. Otálora lo usa 3 veces y Fernández Oviedo, 4.

12) *pernil*: «presuto, el pernil» (*VT*: 142). El pasaje corresponde a un motivo clásico de los críticos de la tarea de traducir. Diego Hurtado de Mendoza hace el mismo tipo de críticas al Capitán Salazar en su Carta del Bachiller de Arcadia, aludiendo a las traducciones «a la pata la llana» del italiano al español. En todo caso, el vocablo *pernil* es poco usual en textos literarios. En singular aparece 7 veces en 5 autores: 2 veces en Arze de Otálora y una en Cristóbal de Villalón y en Florián. En plural aparece dos veces, una de ellas en Fernández de Oviedo.

13) *me determiné*. La construcción es llamativa porque recuerda al pasaje del *Lazarillo*: «determinó arrimarse a los buenos». Aparece en 13 ocasiones dentro de 9 autores: 3 veces en Arze de Otálora, 3 en Villalón y una en Florián.

14) *filosofar*: «Y comencé a filosofar: ¿no veis qué pulso?» (*VT*: 147). El CORDE tiene una sorpresa, porque tan sólo aparece registrado 6 veces, en 5 autores. Arze de Otálora es el único que repite el término; ningún cronista o historiador lo usa; sólo Fray Luis de Granada, Castillejo y Meneses, una vez cada uno.

15) *ruinmente:* «comen como los que más ruinmente» (*VT*: 145). En compañía del adjetivo *ruin* y del sustantivo *ruindad* forma un entorno léxico muy usado por el autor de *VT*. En el CORDE aparece 9 veces en sólo cuatro autores, ya que Arce de Otálora lo usa 6 veces. También, una vez, Fernández de Oviedo.

El resumen de este apartado es sencillo y parece contundente: de los 15 índices, Arce de Otálora usa 14; en varios casos es el único en usar un término y en otros, es quien lo usa más veces con notable diferencia frente a los cronistas.

En el conjunto de las 50 palabras analizadas (5 en el Prólogo y 45 en los primeros episodios), Arce de Otálora presenta un total de 39; es decir, un 0.78 (setenta y ocho por ciento) de frecuencia. Es el único autor que entra en el primer cuartil. No hay nadie que llegue al uso de 25 que representa el límite del segundo cuartil (0.5); Gonzalo Fernández de Oviedo es el que más se acerca a ese límite; entran también en él Bartolomé de las Casas, Alonso de Santa Cruz, Pedro Cieza de León y el licenciado Cristóbal de Villalón. Otros autores como Hernández de Villaumbrales, Fray Luis de Granada, Francisco de las Natas, Sebastián de Horozco o Hernán Núñez tienen reapariciones que parecen apuntar al hecho de que el autor del *Viaje de Turquía* ha leído sus obras. Ese autor parece ser Arce de Otálora, que siete años antes de la fecha del prólogo de esta obra dispone ya de casi el ochenta por ciento del repertorio léxico. No obstante, una ampliación de la muestra podría modificar algo estos porcentajes.

F) EL PROCEDIMIENTO DE VERIFICACIÓN

> «Según parece fue menester más de una sesión para dilucidar cuestión tan grave»
> (A. Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*)

Los procedimientos de verificación requieren la posibilidad de comprobar tanto los resultados como la metodología de los estudios. En este caso, con la misma metodología

que hemos usado para el repertorio léxico de 50 palabras, procedemos ahora a comprobar la validez de los resultados con un repertorio suficiente (30 palabras), de la parte final del *Viaje de Turquía*. En este caso ordenamos alfabéticamente dicho repertorio y nos limitamos a anotar su uso en los 5 autores prioritarios: Arze de Otálora, Fernández de Oviedo, Alonso de Santa Cruz, Cristóbal de Villalón y Fray Bartolomé de las Casas. Anotamos tan sólo otro autor cuando es el único en que aparece un vocablo que no está en ningún otro escritor. Es el caso de Juan Rodríguez Florián para el término *porquería*. Anotamos también el número de veces que aparece en el *Viaje de Turquía* cada una de esas 30 palabras. El repertorio de verificación es el siguiente:

1) *almagrado/a*. Sólo en Arze de Otálora.

2) *Arráez*. Sólo aparece en un autor: Fernández de Oviedo (3 veces)

3) *berenjena/s*. «y cuando hay berenjenas o calabazas». En Fernández de Oviedo, 11 veces.

4) *blandura*. Las Casas lo usa 12 veces; Otálora, 5; Fernández de Oviedo, 2. Villalón (SCH, 156)

5) *caperuza/s*. Fernández de Oviedo, 3 veces; Otálora y Alonso de Santa Cruz, 1.

6) *carne momia*. Fernández de Oviedo y Las Casas.

7) *catarro*. Otálora y Alonso de Santa Cruz.

8) *chamelote*. Otálora, Villalón, González de Oviedo y Alonso de Santa Cruz

9) *chocarrero/a*. Otálora, Las Casas, Villalón y Fernández de Oviedo.

10) *colchón*. Otálora, 1, Oviedo, 4 y Santa Cruz, 1.

11) *cristalino/a*. Villalón, Oviedo y Otálora.

12) *escaque/s :* «en un lienzo traen pintados los escaques». Específica de Fernández de Oviedo. De las 26 citas del CORDE, 25 están en González de Oviedo.

13) *escrupuloso/a*. Otálora, Oviedo y Santa Cruz.

14) *guijas*. Específica de Arce de Otálora; el unico que usa esta palabra.

15) *lámparas*. Otálora, Villalón (SCH: 225), Oviedo y las Casas.

16) *morcilla/s*: «hácenlas como morcillas». Otálora es el único que la usa y lo hace 6 veces.

17) *oficios mecánicos*. Otálora, Villalón (SCH:153) y Santa Cruz.

18) *pellejo/s*: «pellejo de aquellas ovejas». Oviedo, 11 veces; Las Casas, 11; Otálora, 4. Santa Cruz, 1.

19) *piojo/s*. Otálora, 6; Oviedo, 1 y Florián, 1.

20) *porquería/s*. El único que usa esta palabra es Juan Rodríguez Florián.

21) *pulgas*. González de Oviedo, 2 veces; Las Casas, 10.

22) *recua:* «recuas de garbanzos» Otálora, Villalón y Oviedo.

23) *regalado/a*. Otálora, 26 veces, Villalón y Las Casas, 6; Oviedo, 4.

24) *repelón*. Oviedo, 2 veces; Otálora, 1.

25) *rumiar*. Otálora, 3 veces; Fray Luis de Granada, 8.

26) *salariado/a*. Otálora, 2; Santa Cruz, 3; Fernández de Oviedo, 1, Villalón.

27) *salitre:* «nieve y salitre el verano». Fernández de Oviedo, 3 veces y Otálora, una.

28) *superfluidad/es*. Las Casas, 8 veces; Villalón, 3 y Otálora.

29) *terremoto*. Fernández de Oviedo, 9 veces; Santa Cruz, 6 veces, Villalón y Otálora, una.

30) *zarcillos*. Fernández de Oviedo, 18 veces; Las Casas, 7 veces y Villalón y Otálora, 1.

Del análisis de este repertorio léxico de verificación quedan sólo dos autores en liza: Arze de Otálora y Gonzalo Fernández de Oviedo. De las 30 palabras, Arze de Otálora, en 1550, usa 24, es decir, un 0.80; pero Gonzalo Fernández de Oviedo usa 21, lo que representa un 0.70, muy cerca del primer cuartil. Ambos usan expresiones coincidentes con VT de forma exclusiva. Llama mucho la atención *escaques*, típica de Gonzalo Fernández de Oviedo, que la usa 24 veces y que no usa Otálora y, sin duda, *arráez* que es esencial en el *Viaje de Turquía* y que sólo usa Oviedo; llama la atención que esta palabra ni siquiera la use Alonso de Santa Cruz; el caso de carne momia es ejemplar: no lo usa Otálora, pero además de Fernández de Oviedo también lo usan Las Casas y López de Gómara. Villalón (12) está en el límite del segundo cuartil. Además de estos autores, Las Casas y Santa Cruz tienen una presencia interesante, dentro del tercer cuartil: 10 de 30, con un 0.33 de frecuencia. Tanto Villalón como Arze de Otálora y Fernández de Oviedo son todos ellos erasmistas, por lo que encajan en el perfil típico del autor del *Viaje de Turquía*. Un primer análisis sobre estos datos hace que nos planteemos una doble vía: por un lado Arze de Otálora, entre 1550 y 1556, dada su condición de alto funcionario, oidor de chancillería, debería conocer sobradamente los escritos de Fernández de Oviedo, que en esos años de transición entre Carlos V y Felipe II está abordando la impresión del último volumen de su obra en Valladolid. Sin embargo no es impensable que Fernández de Oviedo haya tenido acceso a alguna copia de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. De hecho, puede ser él, tanto como Diego de Hermosilla o Alonso de Santa Cruz, el destinatario de esos coloquios y haber conocido el texto que no llegaría a publicarse.

La única forma de salir de la duda es proceder a un tercer escrutinio independiente de esta investigación. Verificar el uso en estos dos autores del repertorio léxico marino que Fernando García Salinero propone en su edición del *Viaje de Turquía*. Hay que señalar de nuevo que los *Coloquios de Palatino y Pinciano* sólo se editaron a finales de 1995, por lo que Salinero no tenía noticia de ellos al afrontar su estudio sobre esta obra y proponer su conjetura sobre Juan de Ulloa y Pereira. El conjunto de léxico marino seleccionado por Salinero es muy amplio; está dividido en nueve subsecciones y abarca un total de 85 vocablos. De ellos, algunos son demasiado generales y otros (muy pocos) son comunes a Fernández de Oviedo y a Otálora; sin embargo hay una docena de términos que están en Fernández de Oviedo y que no aparecen en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. De hecho en algunos casos muy espectaculares el CORDE sólo los registra en Fernández de Oviedo. El repertorio seleccionado es {áncora, barril, braza, carretón, chusma, entena, esmeril, fogón, lombardero, mazamorra, pipa, proa, remo}. Sucede que en el *Viaje de Turquía*, en lo que atañe a repertorio léxico marino, hay otra parte que tampoco aparece ni en Arze ni en Oviedo. Que, lógicamente, debe de venir del texto fuente que se ha utilizado para el relato de Turquía, probablemente Pierre Belon du Mans, sin descartar al franciscano Antonio de Aranda.

Sí parece haber algo seguro: además de usar el relato de Belon du Mans, se ha debido utilizar como fuente complementaria a Gonzalo Fernández de Oviedo en sus escritos de 1554 y 1555. Salvo que sea González de Oviedo el autor del *Viaje de Turquía*.

Entendemos que la propuesta de García Salinero respecto a Juan de Ulloa y Pereira no dispone de respaldo léxico, y tampoco está bien sustentada documentalmente, como ha observado Marie-Sol Ortola[9]; no conocemos textos suyos que podamos comparar a Arze de Otálora o a Fernández de Oviedo. De todos modos, el hecho de haber sido prendido, juzgado y condenado por luterano no avala su autoría, sino que la descarta, en contra de la conjetura de Salinero. Además de la crítica a los luteranos que hay en el *Viaje* se deslizan un par de detalles incompatibles con la fe luterana: se menciona, entre la Biblia, el libro de *Judas Macabeo* y el de *Esdras*, dos libros que no pertenecen al canon luterano de la Biblia. No están en la *Biblia del Oso*, traducción de Casiodoro de Reina, pero tampoco están en la Biblia hebrea de Ferrara de 1553, en ladino, un texto que alguien como Juan de Ulloa y Pereira debería conocer. *El Viaje de Turquía*, o la *Odisea de Pedro de Urdemalas* es un libro inequívocamente erasmista. Juan de Arze de Otálora es el autor, en principio, más interesante para su atribución, pero no puede descartarse a Gonzalo Fernández de Oviedo. Podemos pensar que el último repertorio léxico utilizado favorece a Gonzalo Fernández de Oviedo frente a Arze de Otálora, al tratarse precisamente de vocabulario marino y militar, de conocimiento obligado para quien ha estado en las Indias, frente a un jurista castellano de tierra adentro. Sin embargo un último rastreo en otro repertorio de 20 vocablos no marinos nos sitúa en la misma encrucijada teórica y metodológica. En este caso se trata de un conjunto de 19 palabras y una expresión *en achaque de*, que los lectores del *Lazarillo de Tormes* recuerdan bien. Los 20 ejemplos corresponden a la parte central del relato, en Constantinopla: {alfanje, alhombra, argamasa, artejos, asma, amortecido, atónito, azada, capacho, cascabeles, cerrajero, en achaque de, entalladores, fantástico, garrucha, herbolario, partera, protomédico, sobrestante, tabletas}. En este caso el análisis lo hacemos cotejando con otros tres autores que han sido propuestos para la atribución del *Lazarillo* o del *Viaje de Turquía*: Alfonso de Valdés, Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Villalón[10], Arze de Otálora y Fernández de Oviedo. Los resultados son estos.

Arce de Otálora {alfanje, alhombra, artejos, amortecido, asma, capacho, entalladores, fantástico, garrucha, partera, protomédico, tabletas} 12/20= 0.60

Fernández de Oviedo {alfanje, alhombra, argamasa, amortecida, atónito, azada, cascabeles, cerrajero, entalladores, en achaque de, herbolario, protomédico, sobrestante} 13/20= 0.65

Villalón {atónito, entalladores (SCH: 214), herbolario (SCH), oficios mecánicos, salariado, terremoto, zarcillos (SCH: 233)} 7/20= 0.33

Alfonso de Valdés {atónito} 1/20= 0.05

Diego Hurtado de Mendoza {alfanje, argamasas, garruchas} 3/20= 0.15

[9] Apunta Ortola que Salinero menciona a dos caballeros de la Orden de Malta entre los participantes en el Auto de Fe de Valladolid, y se decide por Juan de Ulloa Pereyra, sin atender a la alternativa de Cristóbal de Ocampo.

[10] Dado que *El Scholastico* no está incluido en el CORDE, indicamos con *SCH* cuando una palabra procede de nuestra verificación particular de esta obra.

Hay que hacer constar que el conjunto de Otálora y Fernández de Oviedo recubre por completo las veinte palabras del texto. La expresión *en achaque de*, tan sólo aparece en el *Lazarillo* y en Oviedo; no por ello se va a atribuir el Lazarillo a Fernández de Oviedo. Pero si el autor del *Lazarillo* ha leído las *Crónicas* (cosa harto probable) y se ha fijado en esa expresión, tenemos un caso de influencia de una lectura por su peculiaridad sintáctica. Como hemos visto anteriormente, y para volver al *Viaje de Turquía*, parece más probable que Arze de Otálora haya leído a Fernández de Oviedo y haya recogido expresiones como *en achaque de*, *carne momia*, *escaques* o *sobre peine* y las haya incorporado a su texto, que su alternativa: que Oviedo haya leído el inédito de Otálora y haya incorporado más de una docena de expresiones y palabras que aparecen en Otálora y no en el propio Oviedo. La diferencia de uso con Villalón, Alfonso de Valdés o Hurtado de Mendoza parece tan abrumadora que al menos permite garantizar la fiabilidad del método en general, que en un conjunto global de las 100 palabras analizadas del *Viaje de Turquía* registra 76 en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arze de Otálora. Simplemente la lectura de la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo y la de Hernández de Villaumbrales hace que sobrepasemos el 95 por ciento de esos usos léxicos. En cuanto a la propuesta de Cristóbal de Villalón, a la vista de los resultados de nuestro análisis, ha de descartarse. Ese análisis objetivo de léxico refuerza las posturas críticas de Bataillon, Salinero, Rallo y Narciso Alonso Cortés de descartar para el *Viaje* al autor del *Crotalon*. En caso de que realmente Cristóbal de Villalón sea el autor de esta obra, lo que no está definitivamente comprobado.

El *Lazarillo*, el *Viaje de Turquía and related plays* [11]

Tanto Ocasar Ariza, editor de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* como García Salinero, editor del *Viaje de Turquía*, han insistido en la relación de estas dos obras con el espíritu del erasmismo y con el hasta ahora anónimo *Lazarillo de Tormes*. El hecho de que haya interesantes coincidencias léxicas entre el Lazarillo (princeps, 1553; cuatro ediciones en el 54) y el *Viaje de Turquía* (finalizado en febrero de 1557, pero redactado seguramente entre 1554 y 1556) se puede explicar simplemente acudiendo a que el autor del *Viaje* ha leído muy atentamente el *Lazarillo*.

Dado que Otálora escribe sus *Coloquios* en 1550 las coincidencias entre esta obra y las dos anteriores no se pueden achacar ni a la casualidad ni a que hubiera leído un manuscrito desconocido del Lazarillo antes de ser impreso. Desde la perspectiva del autor del *Viaje*, las coincidencias con el *Lazarillo*, con la obra inédita de Arze de Otálora y con la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo parecen responder a un itinerario de lectura en el que se incluyen también tres libros importantes: la *Peregrinación* de Hernández de Villaumbrales, el *Libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada, y muy probablemente la *Comedia Florinea*, de Rodríguez Florián. Nos limitaremos a apoyar esto con un repertorio de veinte palabras o expresiones.

[11] Esta intrusión anglosajona procede del artículo de Courtney Bruerton: «*La serrana de la Vera*, *La ninfa del cielo* and related plays» (*Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College, 1952), en el que el estudioso hispanista demostró la autoría de Vélez de Guevara en el caso de *La ninfa del Cielo*. Frente a la habitual incredulidad del mundo tirsiano.

Léxico del *Viaje de Turquía* que es específico de Arze de Otálora. Hay una buena cantidad de palabras, 15 (quince) que no hemos utilizado anteriormente, y que coinciden, casi de forma exclusiva, con el léxico de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. {almohadilla, cartapacio, de tripas corazón, con candelas, de ruin suelo, despabilar, despuntar, donosa cosa, estuches, las laudes, parlerías, prefacio, rosquillas, tarja, teatino}.

almohadilla: El CORDE sólo registra 6 casos de uso en esta palabra. Cuatro de ellos en Arze de Otálora: 'tenía un aceruelo de alfileres y a cada una hincaba el suyo descuidadamente en el almohadilla' (t. II, p. 1078-9).

cartapacio: Cinco usos, de los que 2 son en Arze de Otálora: «un buen cartapacio de sermones» (I, 266); «un cartapacio de buenas razones» (I, 455). También la usa Villalón en *El Scholastico*, no registrada en el CORDE.

de ruin suelo: 3 «de ruin suelo y de baja condición» (I, 342)

despabilar: «sin pararse a despabilar los ojos» (*VT*: 150). El CORDE sólo registra 1 uso de este verbo; es, pues, exclusivo de Arze de Otálora.

de tripas corazón. Esta expresión, tan usual hoy, sólo tiene un registro en el CORDE entre 1550 y 1560: Arze de Otálora: «yo creo que hacéis de tripas corazón» (II, 1154).

con candelas: Tres registros en Arze de Otálora: 'levantáronse todos con candelas' (II, 1194) y 1 en Cervantes de Salazar.

despuntar: 2 registros en el CORDE: Otálora: «y el principal es el de despuntar» (II, 750) y el otro en Francisco de Aldana.

donosa cosa: Sólo la usan Otálora (I, 779) y Baltasar del Alcázar.

estuches: De los 2 registros del CORDE, 1 son de Arze de Otálora (II, 609), el otro Cristóbal de Castillejo.

laudes: además de los 3 registros de Otálora (I, 561; II, 881; II, 1313), el CORDE anota un anónimo en 1555: el rezo de los laudes en las Constituciones del Colegio de la Concepción de Salamanca.

parlería: 6 registros para 5 autores. Además de Otálora (I, 72), Florián y Fray Luis de Granada.

prefacio: es un latinismo. Sólo aparece 3 veces; de ellas 2 en Arze de Otálora (II, 1707, 1813).

rosquillas: aparece 7 veces. Dos de ellas en Arze de Otálora (I, 880, 882) y 2 en Villalón.

tarja: sólo aparece 2 veces: una en Otálora (I, 1204) y otra en Francisco de las Natas.

teatino: «¿Dejaré mi orden por hacerme teatino o fraire?» (*VT*: 126). La razón de aludir a los teatinos está en la única cita del CORDE en el decenio 1550-60: es de Arze de Otálora: «Yo estaré como teatino, sin hablar ni alzar los ojos» (I, 495).

Léxico de la *Peregrinación de la vida del hombre* (1552) de Hernández de Villaumbrales {a porradas (p. 167), de cerco, escabroso, tablero de ajedrez}. La expresión *tablero de ajedrez* sólo aparece una vez en el CORDE entre 1550 y 1560. En Villaumbrales: «todo parecía a modo de tablero de ajedrez». La expresión popular *a porradas* también aparece exclusivamente en Hernández de Villaumbrales. El adjetivo *escabroso/a* lo usan muy pocos escritores; en masculino, de las 6 entradas, 4 son de Villaumbrales, que también re-

pite el término en femenino y en plural. También lo usa Cieza de León, pero visto lo anterior es probable que la impregnación de estilo proceda de la lectura de Hernández de Villaumbrales. Otro tanto pasa con *De cerco*, expresión muy poco usada; tan sólo aparece 4 veces en el CORDE, y la única que corresponde al uso del *Viaje de Turquía* es la de Villaumbrales: «los gamos saltan por entre los de cerco».

Léxico del *Lazarillo* (1553-4) que coincide con Otálora y/o con el *Viaje de Turquía*. Una de las frases más conocidas del autor del *Lazarillo* es la que apunta en el prólogo a «esta nonada que en este grosero estilo escribo». En el prólogo de VT se habla de *ruin estilo*. Ya hemos visto que *nonada* está en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Antes había aparecido en la *Tercera Celestina*, de Gómez de Toledo (1536) y se usa en la traducción del *Baldus* de Teófilo Folengo, escrita en verso latino y traducido, de forma anónima, al castellano en 1542, tal vez por el propio Arce de Otálora. Y reaparece en el texto del *Viaje de Turquía* en boca de Pedro de Urdemalas: «a lo que sabía, que era nonada». También es llamativo el pasaje en que la madre de Lázaro «determinó arrimarse a los buenos» (p. 111). La expresión reaparece en el *Viaje*: «y siempre, como dicen, arrímate a los buenos». La frase, sin duda, es proverbial, pero el CORDE, en ese decenio 1550-54 sólo registra el pasaje del Lazarillo, por lo que éste de *VT* es sintomático. La otra cuestión llamativa es la *longaniza*, que aparece en singular 11 veces en el CORDE, todas ellas en el *Lazarillo*. En plural hay 4 entradas, entre las que destaca en 1554 la de Juan Rodríguez Florián, lo que apunta a que este autor ha leído e incorporado el tema para su comedia *Florinea*. Si es así tiene que haber sido de la *princeps* del *Lazarillo*, de 1553, ya que la *Florinea* tiene en 1554 dos ediciones distintas, la de Guillermo de Millis y una posterior de Adrian Ghemart, lo que hace difícil que se haya podido escribir a partir de la edición de Medina del Campo, con colofón de 1 de marzo de 1554.

Léxico de la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián (1554) coincidente con el *Viaje de Turquía*. {hedentina, malsines, medio corriendo, mil mercedes}.

Estos vocablos o expresiones no aparecen en Otálora y son muy poco usuales. En principio {hedentina, malsines} pueden haber sido tomados tanto de Florián como de López de Gómara. Sin embargo las expresiones *medio corriendo* y *mil mercedes* sólo aparecen en Rodríguez Florián, por lo que hay que suponer que las otras dos también proceden de la *Comedia Florinea*.

Léxico de Fray Luis de Granada, en su *Libro de la oración y meditación* (1554) y de *Oraciones o ejercicios de devoción* (1555)

{acrecentamiento, delicadeza, facilísimamente, hartura}.

El vocablo *hartura*, muy poco usual, y no usado por Otálora en CPP probablemente procede de Fray Luis de Granada. Lo usa 11 veces en el *Libro de oración y meditación* y vuelve a usarlo 4 más al año siguiente en sus *Oraciones y ejercicios de devoción*. La palabra también la usan Villaumbrales y Rodríguez Florián, pero sólo una vez. Entre 1550 y 1555 la palabra aparece 48 veces, pero 23 en anónimo. De las otras 25, 15 están en Fray Luis de Granada repartidas en dos años sucesivos. Parece claro que el *Viaje de Turquía*, escrito entre 1555 y 1556 toma esta palabra de Fray Luis de Granada. Con el adver-

bio *facilísimamente*, que Otálora no usa en CPP, tan sólo hay 3 registros y dos autores que lo usan: Bartolomé de Las Casas en su *apologética historia* (1555) y Fray Luis de Granada en 1554. Mucho más interés tiene el uso de *acrecentamiento*, que aparece con dos valores distintos: el económico, usado sobre todo por Alonso de Santa Cruz (15 veces), y el místico, usado por Moshe Lazar siete veces en 1552 en su *Libro de las oraciones* y por Fray Luis de Granada, 2 veces en su *Libro de oración y meditación*: «acrecentamiento de los dones celestiales» y «acrecentamiento de merecimientos». En cuanto a *delicadeza/s* la cuestión es muy interesante, porque aunque Arze de Otálora utiliza el adverbio *delicadamente* y el adjetivo *delicado*, no emplea nunca el sustantivo abstracto ni en singular ni en plural. Fray Luis de Granada lo usa 4 veces en singular y 2 en plural, frente a un sólo uso de Hernández de Villaumbrales.

Turcarum Origo, obra de Fernández de Oviedo

Una parte importante del debate y de la fijación del texto tiene que ver con *Turcarum origo*, texto que se suele editar como anejo al *Viaje de Turquía*, como hace, por ejemplo Marie-Sol Ortola, y que han estudiado en detalle Franco Meregalli, Florencio Sevilla y Ana Vian Herrero. *Turcarum origo* plantea dos problemas centrales a la crítica: a) saber si pertenece al macro-texto del *Viaje*, o es un texto independiente que debe editarse como apéndice, y b) determinar si *Turcarum* es o no es obra del mismo autor del *Viaje*. Los editores de la obra, desde Serrano y Sanz, hasta Marie-Sol Ortola, han optado por distintas soluciones.

Vamos a exponer aquí los argumentos de estadística léxica que nos hacen proponer la autoría de Gonzalo Fernández de Oviedo para *Turcarum* (en adelante *TO*) y, al mismo tiempo, que se trata del texto generador del *Viaje*. *TO* es, en esencia, un relato histórico planteado de una forma didáctica: en vez de acogerse al discurso en tercera persona para exponer un contenido informativo, lo desarrolla por medio de un diálogo entre Pedro, Mata y Juan. En tanto que texto de contenido histórico, con gran cantidad de citas de historiadores clásicos, hay que pensar en la autoría de un historiador o cronista; en tanto que texto dialogal entra en la fórmula erasmiana de los *Coloquios* o *Diálogos*. El procedimiento para dilucidar la autoría parte de la hipótesis de que el autor del *Viaje* es Arze de Otálora, pero que el autor de *TO* es un historiador de raigambre erasmista, lo cual, dada la época, hace pensar en Alonso de Santa Cruz o en Gonzalo Fernández de Oviedo. En el caso de Fernández de Oviedo coincide la condición de historiador con la del uso de la forma *coloquio* para abordar contenidos históricos. Es lo que hace en las *Quincuagenas*. El análisis de rasgos de estilo consiste, en un primer lugar, en comprobar la coincidencia de los rasgos que configuran *TO* con esos tres autores. Si la hipótesis es correcta, los porcentajes de uso deberían ser significativamente más altos en Santa Cruz y en Fernández de Oviedo que en Arze de Otálora. Deberían, también mostrar una variación significativa entre uno de estos autores y los otros dos. El procedimiento de verificación consiste en seleccionar un número elevado (superior a 50) de elementos léxicos que aparezcan en uno o dos de estos tres autores, siendo evidente que los índices léxicos compartidos por los tres autores tienen una capacidad selectiva muy baja, y que los índices léxicos que apa-

rezcan en sólo un autor y no tengan ningún otro registro en el CORDE tienen una capacidad predictiva muy alta. Anotamos los índices y la frecuencia de uso para cada autor; si no se indica ninguna cifra quiere decir que sólo aparece una vez en ese autor. Los sustantivos se verifican en singular y en plural y los adjetivos en sus variantes de género y número.

1) *al vivo*. Otálora (3)

2) *sobre peine*. Esta expresión aparece Fernández de Oviedo y es el único registro del CORDE en todo el periodo 1519-1575, lo que la hace un importante índice de atribución.

3) *amedrentado/a/s*. Lo usan Fernández de Oviedo (2) y Alonso de Santa Cruz.

4) *de baja suerte*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz.

5) *sus bellaquerías*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz.

6) *grandes discordias*. Fernández de Oviedo y, en la forma de singular, en Santa Cruz.

7) *mucha elocuencia*. En Otálora.

8) *por sobrenombre*. En Fernández de Oviedo (2) y en Santa Cruz.

9) Juliano apóstata. En Otálora (8)

10) *silla imperial*. En Otálora

11) *justo juicio de Dios*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz (3).

12) *al pescuezo*. En Fernández de Oviedo (4) y en Santa Cruz (6).

13) *mucho estrago*. En Fernández de Oviedo (3) y en Santa Cruz (3).

14) *de buena razón*. En Fernández de Oviedo (8) y en Otálora.

15) *veinte libros*. En Fernández de Oviedo. La expresión es muy poco usual. Sólo la usan Fernández de Oviedo y Bartolomé de Las Casas. El dominico da, además, la clave para localizar su origen: los veinte libros de las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo. Es cita típica de un historiador, como se ve.

16) *seis hojas*. El CORDE sólo registra 10 casos en este período; tres de ellos anónimos y otros tres en Fernández de Oviedo. No lo usa Bartolomé de Las Casas, lo que identifica a Fernández de Oviedo como el autor más probable del fragmento «veinte libros de mentiras o seis hojas de verdad».

17) *en este laberinto*. En Fernández de Oviedo (2)

18) *limosnero*. En Fernández de Oviedo (8) y Santa Cruz (3).

19) *coadjutor*. Palabra muy típica de Fernández de Oviedo (6).

20) *longobardos*. En Otálora (2).

21) *a una isleta*. En Fernández de Oviedo (7).

22) *bien acuchillado*. De los tres autores sólo aparece en Otálora. Lo usa también Pedro de Valdivia en su relación sobre los hermanos Pizarro, que puede ser huella de lectura en la *Turcarum origo*.

23) *la boca del puerto*. En Fernández de Oviedo (2).

24) *hacer pedazos*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz (3).

25) *qué tanto*. Con el valor de cuantificador interrogativo, frecuente hoy en día en Hispanoamérica. Lo usa con mucha frecuencia Fernández de Oviedo (11) y, menos asiduamente, Santa Cruz (3)..

26) *cosas memorables*. En Fernández de Oviedo (6) y en Otálora.
27) *dar un garrote*. En Fernández de Oviedo (3) y en Santa Cruz (2).
28) *tutela*. En Fernández de Oviedo (6) y en Santa Cruz (7).
29) *emboscada/s*. En Fernández de Oviedo (6) y en Santa Cruz /(7).
30) *chistar*. Este verbo, en infinito, sólo aparece en tres autores, uno de ellos Fernández de Oviedo.
31) *mucha cuenta*. En Fernández de Oviedo (6).
32) *muy solemnemente*. En Santa Cruz (9).
33) *mezquita*. En Fernández de Oviedo (36) y en Santa Cruz (10).
34) *agorero*. En Fernández de Oviedo (17) y en Otálora.
35) *la canal de*. En Fernández de Oviedo (7) y en Santa Cruz (3).
36) *muchas limosnas*. En Fernández de Oviedo (2) y en Santa Cruz (2).
37) *de punta en blanco*. En Otálora (2) y en Santa Cruz (4).
38) *de más cerca*. En Fernández de Oviedo.
39) *rótulo*. En Fernández de Oviedo (4) y en Santa Cruz (2).
40) *más abatida*. En Fernández de Oviedo.
41) *grande ánimo*. En Fernández de Oviedo (16) y en Santa Cruz (18).
42) *cualquier viento*. En Otálora.
43) *cañafístola*. En Fernández de Oviedo (38). Este término de medicina es muy importante, ya que muy pocos escritores lo usan. En Fernández de Oviedo, como se ve, es de uso constante, y es una prueba indirecta de que atribuir el *Viaje de Turquía* a Andrés Laguna porque se trata de un médico, como hace Marcel Bataillon, es innecesario. Fernández de Oviedo usa, como se ve, terminología médica con mucha precisión.
44) *pujanza*. En Fernández de Oviedo (6) y en Santa Cruz (14).
45) *mitigar*. En Fernández de Oviedo 82) y en Santa Cruz (2).
46) *como carneros*. En Fernández de Oviedo y en Otálora.
47) *a traición*. En Fernández de Oviedo (8).
48) *montañuela*. En Santa Cruz (4).
49) *tiro de arcabuz*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz (4).
50) *espetado/a/s*. En Fernández de Oviedo.
51) *encarnizados*. En Fernández de Oviedo (4) y en Santa Cruz (2).
52) *benignamente*. En Fernández de Oviedo (3) y en Santa Cruz (4).
53) *ayuda de costa*. En Fernández de Oviedo (4) y en Santa Cruz (6).
54) *ir a la mano*. En Fernández de Oviedo (2).
55) *urdir*. En infinitivo, sólo aparece en Fernández de Oviedo. Parece un índice interesante, dado el nombre de Pedro de Urdemalas.
56) *escaramuzas*. En Fernández de Oviedo (23) y en Santa Cruz (52).
57) *perturbar*. En Fernández de Oviedo.
58) *sabida la nueva*. En Fernández de Oviedo y en Santa Cruz.
59) *de una saeta*. En Fernández de Oviedo.
60) *muchos azotes*. En Fernández de Oviedo.

La muestra de 60 vocablos de *TO* deja muy claro que su autor es un historiador de oficio, con la retórica y léxico y citas habituales en un historiador. La comparación entre

Fernández de Oviedo (49) y Alonso de Santa Cruz (31) apunta claramente a Oviedo, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Los porcentajes de uso son: en Fernández de Oviedo 0.817 (ochenta y uno coma siete); en Santa Cruz 0.517 (cincuenta y uno coma siete), y Otálora 0.200 (veinte por ciento). A la vista de todo esto parece que *TO*, con muy poco margen de error, se debe atribuir a Gonzalo Fernández de Oviedo.

Para afrontar el problema anejo, de si el autor de *TO* es o no es el mismo que ha escrito el *Viaje de Turquía*, no nos parece adecuado recurrir a la argumentación estética sobre la diferencia de calidad literaria entre ambas obras. Está claro que *TO* es un texto histórico que ni siquiera está en forma de publicación. Corresponde más bien a un conjunto de apuntes ordenados, previos a una ulterior adecuación estilística. Eso es compatible con que el mismo autor lleve a cabo un trabajo posterior de pulido literario. O, simplemente, que a partir de una idea original de desarrollar el relato en forma de coloquio, luego haya decidido ampliarlo. Del mismo modo la coincidencia de los nombres de los personajes entre *VT* y *TO* no se puede proponer como prueba sustancial de que ambos textos son obra del mismo autor. En el caso de Arze de Otálora sabemos que hizo llegar su texto a algunos escritores amigos, y lo mismo puede postularse de Fernández de Oviedo y su *TO*. Máxime, sabiendo que Arze de Otálora es un maestro del diálogo y, por lo tanto, un posible crítico interesante para juzgar la calidad de la obra. Sí que podemos sostener, en cambio, que *TO* es un texto anterior a *VT*, basándonos en que, a diferencia de lo que sucede con el *Viaje de Turquía*, en *TO* no se detecta ninguna huella de lectura ni del *Lazarillo*, ni de la *Peregrinación* de Hernández de Villaumbrales. Hay que añadir también, que *TO* es un diálogo didáctico entre tres nombres, JUAN, PEDRO y MATA, no entre tres caracteres, como Juan de Voto a Dios, Pedro de Urdemalas y Mátalas Callando. Los nombres están primero y su recomposición en caracteres procede de la recomposición general que inserta el episodio turco en la odisea de Pedro de Urdemalas, mucho más amplia. A partir de esta hipótesis (como todas las hipótesis, verificable o refutable, pero no criticable por vía de opinión personal) se trata de establecer qué elementos objetivos se pueden exponer a favor de uno u otro autor en lo que atañe a la atribución del *Viaje*.

El procedimiento más sensato, conforme a las observaciones críticas de Blasco y Ruiz-Urbón, consiste en cotejar sólo a los dos autores, Otálora y Fernández de Oviedo. En este caso lo hacemos en dos unidades textuales diferentes: el prólogo-dedicatoria del *Viaje de Turquía* y el capítulo inicial de la obra. Cotejamos únicamente las unidades léxicas que aparecen sólo en uno de los dos autores, de modo que el repertorio global muestra una tendencia estadística. En cuanto al prólogo los resultados son los siguientes:

1) *canto llano.* En Otálora.
2) *desenfrenado/a/s.* En Fernández de Oviedo.
3) *invictísimo césar.* En Fernández de Oviedo.
4) *especular.* En Fernández de Oviedo.
5) *infinita grandeza.* En Fernández de Oviedo.
6) *dechado de virtud.* En Otálora.
7) *diversas costumbres de.* En Fernández de Oviedo.
8) *testigo de vista.* En Fernández de Oviedo (43). Se trata de un ejemplo muy claro de expresión constante en la obra de Fernández de Oviedo. Es interesante hacer notar que

la expresión aparece también en La lozana andaluza, primer y único texto entre 1519 y 1575 en donde se registra el personaje de Pedro de Urdemalas.

9) *ardentísimo*. En Fernández de Oviedo.

10) *capital enemigo*. En Otálora.

11) *antropófagos*. En Fernández de Oviedo (4 veces). Un índice determinante, ya que Fernández de Oviedo es el único autor que registra el CORDE en todo ese período. Es vocablo privativo y excluyente de los demás autores, no sólo de Otálora y Santa Cruz.

12) *ballenas*. En Fernández de Oviedo (16). Un caso similar al anterior aunque no tan drástico. La palabra también la utiliza Bartolomé de Las Casas.

13) *pujanza*. En Fernández de Oviedo (6).

14) *tan prósperamente*. En Fernández de Oviedo.

15) *en sus cámaras*. En Otálora (2).

16) *vituperio de*. En Fernández de Oviedo.

17) *aniquilado*. En Fernández de Oviedo.

Como se ve, sobre un total de 17 vocablos, Fernández de Oviedo tiene 12 y Arze de Otálora, 5. Cualitativamente, mientras los vocablos de Arze de Otálora que no usa Oviedo, aparecen en otros autores, entre los que usa Fernández de Oviedo hay algunos que son exclusivos y característicos y otros que presenten un uso *constante*. El análisis de este prólogo debería bastar para decantarse a favor de la autoría de Fernández de Oviedo, pero falta una cuestión de método que conviene aclarar. Se habrá notado, tanto en el análisis del prólogo, que algunas palabras faltantes en un autor, son, en cambio, *constantes* o *características* de otro. Podemos proponer una fórmula muy sencilla para reflejar este aspecto cuantitativo. La fórmula se basa en tomar en consideración el número e, que en matemáticas tiene el valor 2,718 (aproximado a las milésimas) y es la base de los logaritmos neperianos. La aplicación de las distintas potencias de e nos permite obtener una escala para tratar magnitudes entre 1 y 100, mucho más fina que la escala decimal. Si consideramos los valores e, e^2, e^3 y e^4 como límites podemos designar como *ocasionales* los casos en que hay uno o dos ejemplos de uso como inferiores a e, y, por lo tanto, con un logaritmo neperiano que se expresa en decimales; definimos como *repetidos* los valores de 3 a 7, inferiores a e^2 (7, 389) y con logaritmo neperiano entre 1 y 2; como *frecuentes*, los valores comprendidos entre 8 y 20 (e^3=20, 834); los valores comprendidos entre 21 y 54, como *constantes* (e^4=54, 657) y los valores superiores a e4, como *característicos*. Parece claro que con esta terminología disponemos de unos usos léxicos bien definidos y no genéricos. La fórmula que justifica esta elección es $c= 1+ \mathrm{Log}_n$, siendo n el valor numérico obtenido para cada elemento. Dicho de otro modo, el elemento *testigo de vista*, que en Fernández de Oviedo alcanza 43 concordancias, no se expresa como 43, sino como $1+\mathrm{Log}_{43}$, es decir 1+3=4. Se trata de un elemento *constante* en el repertorio léxico de Fernández de Oviedo, que en cambio tiene valor 0 (cero), en el repertorio de Otálora. Esta introducción de coeficientes numéricos expresados por medio de una escala logarítmica permite afinar los resultados mucho más que el mero uso de cotejos en función de la ausencia o presencia de los elementos. De esta forma, aplicando esos coeficientes, el análisis del episodio de *VT* que corresponde las páginas 295-304 de la edición Ortola, nos da los resultados siguientes:

1) *como sardinas*. Aparece en Fernández de Oviedo.
2) *ensartado/a/s*. En Fernández de Oviedo (2).
3) *al seteno día*. En Fernández de Oviedo.
4) *desnudado/a/s*. En Fernández de Oviedo.
5) *acelgas*. En Fernández de Oviedo (3).
6) *a mayores*. Se trata de la locución adverbial *a mayores*, vigente todavía en lengua gallega. En ese sentido solo aparece en Fernández de Oviedo.
7) *pan fresco*. En Fernández de Oviedo.
8) *prensa/s*. En Fernández de Oviedo (2).
9) *uñas de los*. En Fernández de Oviedo (3).
10) *sebo*. En Fernández de Oviedo (8).
11) *de consentimiento*. En Fernández de Oviedo (3).
12) *cuchares*. En Fernández de Oviedo (2).
13) *como conejos*. En Fernández de Oviedo (8).
14) *aguadores*. En Fernández de Oviedo (3).
15) *ruin suelo*. En Otálora.
16) *emborracharse*. En Fernández de Oviedo.
17) *malsín/es*. En Fernández de Oviedo (2).
18) *en la labranza*. En Otálora (2).
19) *la resta de*. En Fernández de Oviedo (2)
20) *la viga*. En Fernández de Oviedo (5).

Los resultados parecen concluyentes. De los 20 elementos analizados, 18 están en Fernández de Oviedo y sólo 2 en Otálora. Hay, además 5 términos en la categoría *repetidos* y 2 en la categoría *frecuentes* en Fernández de Oviedo, mientras que las dos concordancias de Arze de Otálora son ejemplos *ocasionales*. La aplicación de la fórmula de coeficientes hace pasar de 18 a 27 los valores obtenidos para Fernández de Oviedo y mantiene sin variación los de Otálora.

Una vez obtenidos estos resultados por vía de análisis objetivos podemos proponer una cronología de la serie *Turcarum origo* >(*Lazarillo*)>*Viaje de Turquía*, conforme a lo que los textos de Gonzalo Fernández de Oviedo permite sostener.

Respecto a la forma de coloquio, típica de los escritores erasmistas como Arze de Otálora, Pero Mexía o Juan Luis Vives, es la que Gonzalo Fernández de Oviedo usa en sus *Batallas y Quincuagenas* en el período 1545-1550. Esos coloquios, especialmente amenos en la forma literaria, se basan en la viveza de los diálogos y en una notable capacidad para insertar textos narrativos y textos descriptivos dentro de lo que en principio son textos dialogales con intención didáctica. La última parte de las *Batallas y Quincuagenas* se ha debido de escribir en 1550, por las indicaciones que el propio Fernández de Oviedo facilita[12]. Por esas fechas Oviedo intercala una digresión sobre Turquía, gracias a la cual podemos conocer al menos dos de sus fuentes de información: el obispo Paulo Giovio y la relación

[12] El texto que dedica al Cardenal Mendoza precisa: «el sumo pontífice Paulo 3º, que ahora rige la silla de Sanct Pedro». Dado que el papa Farnesio, padre de Pedro Luis Farnesio, murió en 1549, tenemos un término de redacción muy claro, que coincide con otros textos en donde repite que está escribiendo en 1550 «el año en que estamos ahora». Fernández de Oviedo alude a los hijos del Papa Paulo III a propósito de los hijos del Cardenal Mendoza, lo que tal vez no sea una alusión del todo inocente.

de Ruy González de Clavijo al Gran Tamerlán. Ambos textos parecen haberle interesado mucho a Fernández de Oviedo, y dadas sus distintas etapas italianas es probable que conociera personalmente a Paulo Giovio, controvertido obispo de Nocera. Giovio, o Jovio, que es coetáneo de Fernández de Oviedo, murió en 1552, pero su obra fundamental se publica en lengua toscana en 1549. Parece, pues, bastante sensato apuntar a que Fernández de Oviedo, que conoce perfectamente la lengua toscana, y ha traducido a Pietro di Lucca, ha debido leer el libro de Jovio entre 1550 y 1552 y, conforme al estilo de coloquios que está utilizando en la redacción de las *Batallas y Quincuagenas*, organiza el material histórico en torno a un coloquio con tres interlocutores: Juan, Mata y Pedro. Sobre esta forma de componer, hay interesantes apuntes de tratamiento de personajes, como también sucede en las *Quincuagenas*, aunque lo importante en la *Turcarum* es la disposición coloquial del contenido narrativo. Se trata de una primera aproximación a la historia y orígenes de los turcos, el enemigo por excelencia a mediados del decenio 1550-1559. Es complicado proponer una fecha para la aventura literaria que supone la transformación de la *Turcarum origo* en un diálogo o coloquio de mucha mayor enjundia, en donde se amplía el contenido desde los orígenes y la historia de los turcos hasta la situación del momento en que se escribe. Es probable que esa idea de ampliar los contenidos y pasar de una obra descriptiva e histórica a una *historia general y natural* corresponda al período 1553-1556. En ese caso disponemos de las dos partes del *Lazarillo* (1553 y 1554) como referente de aportación léxica que el autor del *Viaje de Turquía* no deja de aprovechar. Se puede rastrear la incorporación de léxico, tanto de la primera parte del *Lazarillo* como de su continuación, el llamado *Lazarillo de Amberes*. El *Viaje de Turquía* está concluido en febrero de 1557 y está inequívocamente dirigido a Felipe II como monarca de las Españas. Alguien como Fernández de Oviedo tenía capacidad para escribir un prólogo de este calibre pensando en que su rango dentro del aparato del Estado avalaba su intención política. En todo caso hay un trabajo literario importante en la articulación del *Viaje* respecto a la *Turcarum origo*. No en el estilo narrativo o diagonal, que es el mismo, salvo la aportación léxica procedente de la lectura de las dos partes del *Lazarillo*. La enorme aportación literaria del *Viaje* procede de la técnica de las *Batallas y Quincuagenas*, a partir de cuya estructura se desarrolla un elemento cómico que lo acerca al diálogo teatral, al diálogo de los entremeses o pasos. La capacidad para hacerle ver al lector los movimientos de los personajes en el espacio y para combinar la narración y la descripción de esos espacios ya había sido apuntada por Fernández de Oviedo en numerosos pasajes narrativos de la *Historia general y natural de las Indias*, pero el marco narrativo y los propósitos (en la estela de Plinio, de Cicerón y de Tito Livio) no permitían ahondar en ello. Al crear un espacio inicial para la anécdota del reencuentro de Pedro de Urdemalas con sus compañeros y al hacer que ese encuentro se desarrolle con un auténtico esmero literario el autor del *Viaje de Turquía* se sitúa en un territorio equidistante entre los coloquios didácticos o narrativos de Pero Mexía, Arze de Otálora, Antonio de Torquemada o Pedro de Luján, y las obras derivadas de la primera *Celestina* en donde hay un equilibrio muy notable entre el contenido narrativo que se transmite, la búsqueda de caracterización de los personajes del coloquio y la intención de explorar el espacio intelectual y el movimiento dialógico de la obra, que no tiene como único fin el describir una cultura y una civilización, sino

también el de prender la atención del lector integrando informaciones de historia natural (curiosidades), de indagación cultural y política y también, de exploración del arte de la creación literaria. Si comparamos la técnica de composición del *Claribalte*, una notable novela de caballerías, o el aluvión de técnicas narrativas y descriptivas usadas en la *Historia general y natural*, el *Viaje de Turquía* representa una culminación de estilo. Las *Quincuagenas* son diálogo narrativo-didáctico; son, básicamente, *coloquios* erasmistas. La *Turcarum origo* es un texto asimilable al *Sumario* de 1526, germen[13] del amplio y ambicioso proyecto culminado en las tres partes de la *Historia*. El *Viaje* incorpora le añade a todo esto una conciencia de narración dramática articulada en torno a las peripecias de Pedro de Urdemalas. El análisis y cotejo de fragmentos de la *Turcarum* y del *Viaje* y el rastreo léxico de ambas obras a partir de las dos partes del *Lazarillo* proporciona resultados críticos de interés.

Huellas léxicas del Lazarillo en el Viaje de Turquía

Pese a que podemos documentar la *princeps* del *Lazarillo* en 1553, conforme al registro de Charles Brunet, corroborado por vía de análisis ecdótico, parece más seguro asumir su difusión y popularidad en el primer trimestre de 1554 (fecha de las ediciones de Alcalá y Medina del Campo). Algunos rasgos de estilo muy peculiares de esta primera parte del *Lazarillo* reaparecen como *huellas de lectura* en los primeros episodio de *VT* en que Pedro de Urdemalas cuenta su vida en Constantinopla. Veamos:

Bodigo: La palabra ha pasado a la literatura española gracias al episodio del clérigo de Maqueda, donde aparece hasta 4 veces en singular, de un total de 9 registros en el CORDE entre 1519 y 1557. La usa también Hernán Núñez dos veces en su refranero (una de ellas afín al episodio del *Lazarillo:* «Abad avariento, por un bodigo pierde ciento»). De todos modos Fernández de Oviedo también la usa en la primera de sus *Batallas*, redactada antes de 1552. Sin embargo la importancia que tiene en el episodio del clérigo apunta a que su uso en *VT* procede de una lectura reciente del Lazarillo.

Por contadero: En el *Viaje de Turquía* la expresión está repetida. «hazíanlos pasar por contadero». Entre 1527 y 1557 sólo aparece 3 veces en la literatura española. Precisamente una de ellas en el episodio del clérigo de Maqueda: «con tan gran vigilancia y tanto por contadero». Además de ello, en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y en Bartolomé de las Casas, autores ambos cuya huella también puede rastrearse en el *Viaje de Turquía*. La coincidencia con el uso de *bodigo* en el mismo episodio del *Lazarillo* resulta llamativa.

En achaque de: Como se sabe esta expresión aparece al comienzo del *Lazarillo*: «otras veces de día llegaba a la puerta en achaque de comprar huevos». Se trata de una expresión muy poco usual. Entre 1527 y 1557 sólo la usan 9 autores, uno de ellos Fernández de Oviedo en su *Historia natural y general de las Indias*.

Cabeza de lobo: El sintagma está en el *Lazarillo* en el episodio del escudero: «a papar el aire por las calles teniendo en el pobre Lázaro una cabeza de lobo». La expresión

[13] En varios pasajes del *Sumario* se alude a que ya está escrita la que conocemos hoy como primera parte de la *Historia natural y general*, que no se publicaría hasta 1535.

argótica la usa en 1527 Francisco Delicado y en los años inmediatos al *Lazarillo* aparece en Cieza de León y en el *Viaje de Turquía*. En total, 6 veces entre 1527 y 1557.

Ruinmente: Ya hemos visto que el adverbio es poco usual y que en *Lazarillo* aparece ya en el prólogo y reaparece luego en el texto de Lázaro. Entre 1550 y 1557 sólo aparece un total de 9 veces en 3 autores: Otálora, Fernández de Oviedo y fray Juan de Betanzos.

Otras cosillas: Un sintagma que el autor del *Lazarillo* usa para justificar una censura de texto en el episodio del fraile de la Merced: «Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél». Reaparece en la segunda parte del *Lazarillo* y en 7 autores más entre 1550 y 1557. Gonzalo Fernández de Oviedo la repite 3 veces en su *Historia natural y general de las Indias*.

Arrímate a los buenos: En *VT*, «y siempre, como dicen, arrímate a los buenos». Coincide con el primer episodio de la niñez de Lázaro. La expresión «arrimarse a los buenos» sólo la registra el CORDE una vez, en el primer *Lazarillo*. Aparece también en la variante «arrimarme a los buenos». La coincidencia con *VT* es notable en ese contexto.

Se trata, como vemos, de un repertorio de 7 palabras, sintagmas o modismos muy poco usuales, que en caso del *Viaje de Turquía* se concentran en un espacio textual bastante bien acotado. Ninguno de ellos se usa en la *Turcarum origo* y aunque 4 de los 7 aparecen esporádicamente en la extensa obra de Fernández de Oviedo el conjunto de los siete parece situar la fecha de composición del comienzo del *Viaje* en una época inmediatamente posterior a las primeras ediciones del *Lazarillo*. También resulta interesante anotar las coincidencias tanto con Arze de Otálora como con *La lozana andaluza*, que sin duda se ha utilizado también como base para algunas descripciones de la parte en que Pedro de Urdemalas pasa por Roma. En todo caso el rastreo del vocabulario que se usa en el relato de los avatares de Pedro de Urdemalas como médico en Constantinopla permite reforzar otras evidencias de la autoría de Gonzalo Fernández de Oviedo y de que, además de Francisco Delicado y Juan de Arze de Otálora, también se ha utilizado la obra del ilustre erasmista y médico exiliado Juan de Jarava. El rastreo lo hacemos sobre una docena de palabras: {baratijas, guadramañas, carena, cecina, emplasto, escamonea, hidropesía, jarabes, melindres, protomédico, regaliz, tripa}. De estas 12 palabras, más de la mitad (8) son de tipo médico. Las cuatro más generales, *protomédico*, *emplasto*, *jarabes* y *tripa*, que no son frecuentes, las usa Fernández de Oviedo, a veces de forma abundante, pero las más particulares *regaliz* y *escamonea* se registran en escasísimos autores entre 1500 y 1557: ambas están en Alfonso Rodríguez de Tudela (1515), una muy probable lectura de Fernández de Oviedo en la época de la redacción del *Sumario* (1526). De todos modos *escamonea* aparece también en Juan de Jarava y en Arze de Otálora; dado que *melindres* e *hidropesía*, también muy inusuales, están en Arze de Otálora, el vocabulario completo de tipo médico corresponde a la coincidencia Oviedo-Otálora entre 1550 y 1555. No se necesita recurrir a Andrés Laguna para abarcar esos conocimientos médicos. De las otras cuatro palabras (cecina, carena, baratijas, guadramañas) hay dos de uso habitual en Fernández de Oviedo (cecina y carena) y otras dos que parecen apuntar a lecturas muy específicas. La palabra *baratijas,* que hoy es frecuente, no lo era en el siglo XVI. Entre 1500 y 1557 sólo aparece cinco veces (4 documentos de sólo 3 autores) y está, repetida, en *La*

lozana andaluza, que coincide con el *Viaje de Turquía* en otros usos léxicos muy poco frecuentes. Por último, la espectacular *guadramañas* sólo se registra en la continuación de la *Celestina* escrita por Feliciano de Silva (1534), una lectura más que probable del autor del *Claribalte*.

Todo este análisis de usos léxicos debería bastar para atribuir el *Viaje de Turquía* a Fernández de Oviedo, con una argumentación bastante consistente, pero el análisis de microestructuras léxicas según episodios concretos refuerza y apuntala todavía más esta propuesta, ya que aparecen más palabras que son específicas de Fernández de Oviedo y que en el *Viaje de Turquía* se usan de forma repetida. Probablemente el ejemplo más espectacular es *mazamorra*, palabra que el CORDE sólo registra nueve veces entre 1500 y 1557, ocho de ellas en Fernández de Oviedo y una en Bartolomé de Las Casas. La palabra le resulta a Oviedo lo suficientemente rara e interesante como precisar a qué se refiere: «es lo mismo que puches o poleadas». Otro tanto sucede con *estameña*, de la que sólo aparecen 2 registros, uno anónimo y otro de Fernández de Oviedo. El vocabulario marino y guerrero configura otra microestructura muy específica en el episodio de la captura naval de Urdemalas y sus compañeros. Parece claro que el acopio de voces marinas y la descripción que se da sobre la captura de Pedro de Urdemalas no procede necesariamente del relato de Alonso de Santa Cruz sobre la batalla de Argel, sino del cotejo de ese relato de Santa Cruz con la propia relación manuscrita de Fernández Oviedo sobre el mismo suceso[14]. El episodio interesó especialmente a Oviedo por la participación en él de Hernán Cortés y la ruina económica que le supuso al flamante Marqués del Valle de Oaxaca. En lo que atañe al *Viaje de Turquía* algunas palabras como *cómitre* resultan tan raras que los interlocutores de Pedro tienen que preguntar por su significado. El conjunto {alguna celada, bizcocho, cómitre, esmeril, renglones} está íntegro en la obra de Fernández de Oviedo y en algunos casos de forma muy abundante: el sintagma *alguna celada* sólo aparece 7 veces entre 1550 y 1557; de estas siete veces, cuatro corresponden a Fernández de Oviedo. La palabra *cómitre* registra sólo 8 casos en 4 autores, y Fernández de Oviedo la usa dos veces. El *bizcocho*, esencial para las travesías marinas, en singular y plural registra un total de 32 casos, de los que 17 son de Fernández de Oviedo. El *esmeril*, básico para la carga de armas de fuego, aparece 3 veces en la *Historia Natural y general de las Indias*. Y los *renglones*, que corresponden a una formación militar de tropa, aparecen hasta 38 veces en la obra del autor de las *Quincuagenas*.

Hemos dicho antes que una parte del vocabulario médico procedía de Alfonso Rodríguez de Tudela (1515), pero que parcialmente coincidía con los usos de Juan de Jarava, cuya obra se publica en 1552, poco antes de la redacción del *Viaje de Turquía*. De hecho algunas palabras muy específicas proceden sin duda de la lectura de la obra de Juan de Jarava. Es el caso de *calamento* o *asma*, que se repite varias veces. En todo caso hay al menos una palabra que es específica de Jarava y que no aparece en la obra de Rodríguez

[14] Es Manuel Ballesteros el que da noticia de este texto: «Obra nuevamente compuesta sobre el naufragio que a la armada del invictísimo e católico señor el Emperador y rey, nuestro señor, le subcedió en la conquista de Argel, en el mes de septiembre de 1541». Mss. (Manuel Ballesteros [Gaibrois], *Gonzalo Fernández de Oviedo*, Madrid: FUE, pág. 248). El manuscrito al que se refiere Ballesteros es el T-44 de la BNE de Madrid.

de Tudela: *tiña*. La enfermedad es importante en el relato de Constantinopla, porque corresponde al episodio de la curación de la sultana. En algún otro caso de vocabulario médico coincidente en Jarava y en Rodríguez de Tudela, la frecuencia de uso y la cercanía temporal refuerza la sospecha de que Jarava es la principal referencia en asuntos médicos: es el caso de *aguamiel*, que sólo se registra 19 veces entre 1550 y 1557; de esas 19, 17 de ellas en Jarava; en la obra de Rodríguez de Tudela aparece mencionada tres veces. Juan de Jarava es además traductor y escoliasta de Erasmo, por lo que seguramente su influjo no se limita sólo a la obra médica y científica, sino también a los contenidos erasmistas.

Una hipótesis sobre la elaboración del Viaje de Turquía

Si Fernández de Oviedo es el autor de esta obra. la mayor parte de los problemas de crítica literaria, de ecdótica y de procesos de elaboración y transmisión de la obra tienen una respuesta global consistente y conforme a su biografía y planteamientos políticos e intelectuales. Esto puede resumirse en seis puntos:

1) La *Turcarum origo*[15] como respuesta a Paulo Giovio (1552-53). El famoso obispo de Nocera, una de las personalidades renacentistas más notorias y notables, es un viejo conocido de Fernández de Oviedo. Tan conocido que en más de una ocasión Oviedo escribe para emular o contradecir a Giovio. Como ha observado Marie-Sol Ortola, el breve relato histórico que es la *Turcarum* responde a un deseo de puntualizar el contenido histórico y los errores de otros escritores que se habían ocupado del tema; además de Pero Mexía o Vasco Díaz Tanco «su fuente principal es el texto de Paulo Giovio» (p. 857, nota 2). El rastreo de fuentes evidencia también la lectura de Cuspinianus (*De turcorum origine*, Amberes, 1541). En todo caso se trata de la respuesta de un historiador como es Fernández de Oviedo. En vez de usar el modelo de *relato expositivo*, se usa el modelo didáctico del *coloquio erasmiano*, con tres interlocutores que desarrollan el contenido del relato histórico por medio del diálogo. Es el modelo de las *Batallas y Quincuagenas*, salvo que en vez de dos interlocutores son aquí tres. Es difícil detectar rasgos léxicos de estilo de autor dada la tendencia a resumir la información, sin embargo hay cinco elementos que apuntan de forma clara a Gonzalo Fernández de Oviedo. El análisis se hace sobre el período 1550-1557 según lo registra el CORDE. Hay un último detalle de interés, observado ya por García Salinero: «Se ha sugerido que el autor pudo haber consultado la compilación de Gian Battista Ramusio, *Navigatione e Viaggi*, especialmente el *Primo volume*»[16]. Si esta conjetura es correcta el dato apunta de nuevo a Fernández de Oviedo, que se carteaba con Ramusio, quien le comunica que está defendiendo las propuestas cosmográficas de Fernández de Oviedo en su cátedra de Padua. En cuanto a los elementos léxicos típicos de Fernández de Oviedo son estos:

antiguallas. En ese período sólo hay 4 autores que usen, en singular o en plural, este vocablo. Fernández de Oviedo lo repite 2 veces y una de ellas coincide con el sintagma de *VT*: «antigualla de piedra» (*Quincuagenas*, I)

[15] Como observa Florencio Sevilla Arroyo, conjeturando la existencia de dos redacciones distintas de *TO* y si el original formaba parte o no del Ms. 3871 de la BNE de Madrid: «nos movemos en un terreno harto delicado y arriesgado» (p. 467).

[16] A. Corsi Prosperi, «Sulle fonti del *Viaje de Turquía*», *Critica Storica*, 1977, p. 88.

dar un garrote. Sólo se registran 7 casos en 4 autores. El autor que más lo usa (3 veces) es Fernández de Oviedo.

rótulo. Mucho menos frecuente de lo que se podría suponer. Sólo se registran 5 casos en dos autores: Fernández de Oviedo (3 veces) y Alonso de Santa Cruz (2).

minuta. Tan sólo hay dos casos, uno es anónimo y el otro de Fernández de Oviedo.

una lechuga. Sólo 3 registros de este sintagma: uno anónimo, otro de Bartolomé de Las Casas y el tercero de Fernández de Oviedo.

2) La construcción de un diálogo erasmista y la castellanización de los nombres. Ya hemos dicho que *VT* y su ensayo previo, la *Turcarum origo* están construidos a manera de coloquio erasmista. De hecho la *Turcarum*, en cuanto a su extensión, corresponde las medidas habituales de estas piezas literarias de Erasmo. A partir de aquí, la ampliación al texto del *Viaje* parece corresponder a una secuencia formada por cuatro grandes unidades descriptivas y narrativas: el naufragio y derrota de Argel, la estancia en Constantinopla y el viaje por Grecia y por Italia. El modelo coloquial introduce unidades de contenido entre cada uno de estos episodios, de forma que los interlocutores desarrollan temas críticos sobre costumbres y creencias y van perfilando la consistencia de los personajes y atendiendo a motivos descriptivos o ideológicos, cuando no humorísticos. Todo ello conforme a la más pura ortodoxia de los *Colloquia*. Probablemente el manuscrito original de la Turcarum, como sucede con alguna variante manuscrita del *Viaje* tenía todavía los nombres griegos de Apatilo, Panurgo y Polítropo, después castellanizados en Juan de Voto a Dios, Mátalas Callando y Pedro de Urdemalas.

3) El desastre naval de Ponza. La anécdota que permite transformar el relato histórico sobre el origen de los turcos en la ambiciosa y genial obra que es el *Viaje de Turquía* es el engarce con la catastrófica jornada de Ponza, en agosto de 1552. De esta forma los conocimientos históricos de Pedro tienen una *explicación biográfica* que resulta perfectamente verosímil. Pedro es un excautivo de los turcos, que ha podido sobrevivir y huir gracias a su habilidad para hacerse pasar por médico y cirujano. Esto hace que haya que justificar también el itinerario de vuelta hasta su encuentro con Juan y Mátalas Callando en los alrededores de Valladolid. La parte más detallada y que revela un conocimiento extenso de la geografía italiana, especialmente de las costas del Tirreno, se explica perfectamente en el caso de Fernández de Oviedo, que había vivido en su juventud en los dominios españoles de la península itálica, desde el Milanesado hasta el reino de Nápoles, pasando por Bolonia y Roma. Todo lo que se cuenta de tierras, gentes y costumbres italianas corresponde a su biografía. A cambio, la descripción del Monte Athos y las tierras griegas parece haber sido obtenido de algún libro de viajes, probablemente del relato de Pierre Belon du Mans, editado en París en 1553, como ya había observado Bataillon[17]. El relato del desastre de Ponza está muy detalladamente contado por Vicente Rocca en su libro sobre la historia de los turcos, sin embargo, frente a la opinión de García Salinero, no parece verosímil suponer que Rocca sea una fuente de composición del *Viaje*. Y menos

[17] La razón principal es que algunos errores geográficos en que incurre Belon du Mans reaparecen en la descripción de Pedro de Urdemalas. El hecho de que la obra de Belon se edite en 1553 concuerda con la redacción del *Viaje* inmediatamente después de la aparición y éxito de la primera parte del *Lazarillo*.

aún de la *Turcarum origo*. Las informaciones de un hecho histórico reciente que afecta a Andrea Doria debieron difundirse por toda Europa con bastante rapidez. En cambio sí parece razonable suponer que la aparición de la supuesta autobiografía de Lázaro González Pérez haya dado la idea de transformar la *Turcarum origo* en una pseudobiografía de Pedro de Urdemalas, hasta el punto que sigue habiendo estudiosos que consideran verosímil el relato autobiográfico del autor del *Viaje*, basados en precisiones como la fecha del 4 de agosto de 1552 para el apresamiento de Urdemalas[18].

4) Los conocimientos médicos y científicos y la descripción etnográfica. Ya hemos visto que Fernández de Oviedo conoce seguramente la obra de Alfonso Rodríguez de Tudela y la de Juan de Jarava. No obstante conviene señalar que en 1550 Oviedo ya ha leído a Dioscórides, tal y como consta en varios pasajes de las *Quincuagenas*. Es el caso del Diálogo XXX de la Quincuagena III, sobre Antonio de Córdoba, en donde leemos estas precisas observaciones: «Dioscórides escribe que esta piedra incita a libídine e hace al hombre gracioso e constante, e vencedor e discreto e orador; e torna los enemigos amigos, e reprime la sed. Y aquel tratado *De proprietatibus rerum* dice que esta piedra lectoria se halla en las mollejas de los capones, e la mayor de las tales piedras es como una haba. E todo lo que es dicho de suso alega este autor, con el lapidario, Dioscórides»[19]. Parece laro que cuando Fernández de Oviedo redacta su célebre *Sumario de la natural historia de las Indias* sus conocimientos médicos y científicos se basan en la lectura de Plinio, Dioscórides y Alfonso de Tudela.

5) El entorno ideológico y cultural del momento: Santa Cruz, Las Casas y Arze de Otálora. Como es sabido hay una polémica histórica entre Bartolomé de Las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo respecto a la cuestión de los indios. Esta polémica se aviva a partir de la célebre conferencia de Valladolid de 1550 y de la publicación de la *Apologética historia* en 1552. Parece claro que Fernández de Oviedo debió leer con sumo interés la obra de su adversario dominico, lo que explica la aparición de un fondo de vocabulario que es muy específico de Las Casas y que se encuentra especialmente en la Apologética. En cuanto a su relación con Arze de Otálora, a partir de 1554 el jurista vallisoletano consigue el traslado desde la Chancillería de Granada a la de Valladolid, con lo que los contactos entre ambos erasmistas han debido de ser frecuentes. Esa huella de lectura también es patente en el *Viaje de Turquía*. Por último, Alonso de Santa Cruz, cronista de Carlos V e interesado en los problemas políticos del Mediterráneo es otra fuente el relato. Ninguno de ellos presenta tantas coincidencias léxicas con el *Viaje de Turquía* como las

[18] Como ejemplo de la facilidad para precisar fechas concretas bastará con aludir a un suceso similar del mismo año: «Año de mil y quinientos/ y cincuenta y dos corría/ a cinco días de abril/a hora de medio día/en el golfo del León». Son los versos iniciales del «Romance de Francisco García de Zafra», publicado por Esteban de Nájara, en Zaragoza, en el mismo año de 1552. Sin duda debió correr más de un romance en esa época sobre el desastre naval de Ponza.

[19] Fernández de Oviedo, G: *Batallas y Quincuagenas*, Tomo II, pág. 330. Ed. Juan Pérez de Tudela, Madrid: FUE, 2000. Dado que Oviedo cita a Dioscórides según el título latino, es innecesario acudir a la traducción castellana de Andrés Laguna (1555, Amberes). Fernández de Oviedo pudo haber conocido la versión latina de Hermolao Bárbaro (1516) o la de Jean de la Ruelle, que editó Antonio de Nebrija en 1518, en los años en que Oviedo ya está de vuelta en España.

que encontramos en Fernández de Oviedo, pero en estos tres escritores aparecen bastantes expresiones típicas que son comunes al relato de Pedro de Urdemalas. En los tres casos resulta consistente postular el conocimiento de su obra por parte del cronista de Indias. El caso de Arze de Otálora es llamativo porque su obra está inédita, aunque sabemos que circula en esos años en varias copias.

6) La intención política y diplomática y los avatares de la transmisión. La biblioteca del Conde de Gondomar, en donde se encuentra el códice con la principal copia manuscrita del *Viaje* incluye también varias obras sobre los turcos y su historia[20]. En principio la hipótesis más sensata es que el Conde de Gondomar, como diplomático de primer nivel, está interesado en acumular información detallada sobre los turcos. Esto explica que en su biblioteca aparezca una copia, manuscrita y anónima, del *Viaje*. La historia de la transmisión de ésa y las demás copias ha sido rastreada por Marie-Sol Ortola. Sin embargo la copia manuscrita más antigua no corresponde al original del autor. Hay varios indicios que evidencian a un escribano más o menos fiel al texto, pero que comete algunos curiosos errores de erudición. Me limitaré a señalar el más flagrante, porque afecta precisamente a los usos literarios de Fernández de Oviedo. Se trata de la alusión a la Hidra de Lerna, cuyas cabezas se regeneran cuando se las cortan. Las cabezas, lógicamente, tienen cada una, una lengua. Pues bien, tanto García Salinero como Ortola, ofrecen, en el primer episodio de *VT* el siguiente sorprendente pasaje en boca de Mata: «una cabeza de yerro que nunca se cansase con su diez lenguas» (p. 214, ed. Ortola). El sintagma *cabeza de yerro* simplemente no existe en toda la historia de la literatura española. No hay ningún registro en el CORDE de tal sintagma. Sin embargo *cabeza de hidra* sí que está en el siglo XVI; en concreto en Gonzalo Fernández de Oviedo. El códice M2, cotejado por Ortola anota la variante *cabeza de yero*, que permite entender el error de transmisión: el manuscrito original debía tener la grafía *ydra*, de modo que el primer copista ha confundido al *d* con una *e* y ha transcrito *yera* o corregido directamente en *yero*, modificado por el copista B en *yerro* para indicar la vibrante múltiple. A todos se les ha escapado el significado malicioso de la *incansable cabeza de hidra* que no para de hablar ni cortándole la cabeza, ya que, como precisa Fernández de Oviedo, por cada cabeza cortada crecen dos nuevas, con sus correspondientes lenguas. Dentro de este mismo coloquio inicial hay otra variante de códice entre B y M2 en donde el error de copia es de las mismas características. En donde el códice M2 pone «de estameña», el códice B trae «de esta manera». Sucede que el correcto 'estameña' también apunta a Fernández de Oviedo, único autor que usa este vocablo entre 1550 y 1557 (el otro ejemplo registrado en el CORDE es de autor anónimo). En el mismo coloquio, el copista del códice B transcribe erróneamente la cita más conocida del Eclesiastés como *omma vanitas*, frente al correcto *omnia vanitas* de M2. Todo esto, que afecta a la situación inicial del coloquio, resulta importante, porque, como ha observado Marie-Sol Ortola, hay elementos de este coloquio inicial que parecen proceder del «Coloquio del soldado y cartujano» de Erasmo y del coloquio «Menipo en los abismos»

[20] Las obras de esta temática en la biblioteca del Conde son: *Historia y costumbre de los turcos*, de Antonio Menavino; *Historia de los turcos*, de Vicente Rocca; *Historia de los turcos* de Sansovino; *Peregrinaciones de Turquía*, de Nicolás Nicolay; *Urbes Italiae et Turcarum Imperatores*, de Petrus Vertelius y el *Origen de los turcos*, de Teodoro Spandugino, en italiano.

de Luciano. En todo caso tampoco el códice M2 se ajusta siempre a las lecturas correctas, por lo que parece claro que hay al menos un texto cronológicamente anterior que puede ser tanto el original como una copia intermedia.

El relato de Italia: léxico y contenidos erasmistas

Ya hemos dicho que el conocimiento de tierras, costumbres y léxico italiano (sobre todo toscano) que evidencia el *Viaje de Turquía* concuerda con la biografía de Fernández de Oviedo. Conviene detallar algunos aspectos léxicos especialmente llamativos. Me limitaré a 15 ejemplos:

Obra mosaica. Hablando de la capilla de San Juan, en Florencia, el autor de *VT* se detiene en la descripción de la pila bautismal «toda de obra mosaica, de las buenas y costosas» (p. 590). La mención es lo suficientemente rara como para que Mata pregunte: «¿Qué es obra mosaica?», y Pedro tenga que explicarlo «ciertas figuras todas de piedrecitas cuadradas como dados y del mismo tamaño, unas doradas, otras de colores, conforme a lo que era menester» (p. 591). A todo lo largo del siglo XVI, entre 1500 y 1557 el sintagma *de obra mosaica* sólo aparece en la obra de Fernández de Oviedo y en la de Bartolomé de Las Casas.

Aosadas. «Pero, asuadas que Pedro de Hurdimalas, que sabe más d'ello que todos» (p. 582). El adverbio, con el valor de *ciertamente* aparece mal transcrito en las ediciones de Serrano y Sanz y de Salinero, como *asnadas*. La lectura de Ortola *asuadas* identifica con claridad que se trata de una variante de *aosadas*, con el valor de *ciertamente*. Pues bien, *aosadas* aparece en las *Quincuagenas* de Fernández de Oviedo. Entre 1550 y 1557 tan sólo se registran 9 casos de este arcaísmo, de los que 4 son de autor anónimo.

A trasmano. Entre 1550 y 1557 sólo se registran dos casos de uso de este modismo: uno en Fernández de Oviedo y el otro en Bartolomé de Las Casas. En el decenio anterior lo usan sólo Boscán y Gabriel de Toro.

Azufre. Estamos en un término científico, pero que es importante para la descripción de las solfataras de Puzol: "Sácase de allí muy grande quantidad de açufre» (p. 583) y más adelante se vuelve a usar el vocablo: «porque decís de açufre». Entre 1550 y 1557 el CORDE registra 40 usos de 'azufre'. Lo interesante es que 28 de esos 40 están en Fernández de Oviedo. Dado que en el *Viaje de Turquía* el vocablo se repite, el dato apunta de nuevo a Oviedo.

Cueros de vaca. Entre 1550 y 1557 tan sólo se registran 4 casos en el CORDE. Uno de ellos en Fernández de Oviedo.

Más corrido. «Y saliendo de la sala viose el más corrido del mundo» (p. 588). Este sintagma sólo aparece una vez entre 1501 y 1557. El autor que lo usa es Fernández de Oviedo.

El más delicado: Tan sólo aparecen 5 ejemplos, uno de ellos en Fernández de Oviedo.

Muy perdidos: Sólo hay 4 ejemplos de este sintagma. Dos de ellos en Fernández de Oviedo y los otros dos de autor anónimo.

Particularidad: es un sustantivo bastante frecuente en el *Viaje de Turquía*. De los

24 casos que registra el CORDE entre 1550 y 1557, Fernández de Oviedo presenta 19. No lo usa Arze de Otálora.

Arracadas: Tampoco es frecuente este sustantivo que designa los aretes o pendientes de oreja. La palabra sólo la usan Fernández de Oviedo y López de Gómara.

Bastecidos: Un adjetivo deverbal que usan Oviedo y Gómara.

Indiano: También Oviedo y Gómara.

Pidiendo misericordia: Sólo aparece en 9 autores entre 1500 y 1557. Uno de ellos es Fernández de Oviedo.

Albardas: De los 6 ejemplos que registra el CORDE, 5 corresponden a Fernández de Oviedo; el sexto es anónimo.

CONCLUSIONES Y REVISIÓN CRÍTICA

La minuciosa edición crítica del *VT* preparada por Marie-Sol Ortola ha desbrozado buena parte de los problemas relacionados con la transmisión del texto y los avatares de los cinco manuscritos que se conservan, y ha confirmado algunas de las sospechas sobre las fuentes de la obra. El hecho de que el Conde de Gondomar resulte ser el transmisor principal del texto apunta a que su autor lo había escrito con la intención de influir en las decisiones políticas del nuevo monarca, presentando a Turquía y al mundo islámico de forma bastante compleja. Conocer al enemigo para combatirlo, o conocer al enemigo para plantear ventajas políticas en tiempos de paz. La dedicatoria del prólogo a Felipe II apunta a un personaje de alto rango y prestigio, como era Gonzalo Fernández de Oviedo.

Así pues, este entorno cultural no se puede deslindar del efervescente momento político y religioso de los dos años (1556-1558) en que Felipe II ya ha asumido el gobierno del Imperio todavía en vida de su padre. Son los últimos años del Emperador; los que siguen a las encendidas polémicas derivadas de la *Controversia de Valladolid*[21], que enfrenta a un antiguo erasmista, más o menos arrepentido, como Juan Ginés de Sepúlveda[22] y a un reformador de las costumbres como Fray Bartolomé de las Casas, que Bataillon sitúa, con Zumárraga y Vasco de Quiroga, entre los que participan de la corriente erasmista de fondo[23]. En este sentido existen algunos pasajes de la obra que no han sido lo suficientemente analizados para establecer hasta dónde llega el erasmismo del autor. El más notable corresponde a la virulenta crítica al academicismo gramatical de Antonio [de Nebrija], a quien Mátalas Callando defiende fervorosamente y que Pedro pone en solfa con una pregunta retórica: «¿Pues todavía se lee la gramática de Antonio?» y ante la contesta-

[21] Puede consultarse sobre esto el libro de Jean Dumont, *El amanecer de los derechos del hombre. La controversia de Valladolid*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

[22] Hay que recordar que Juan Ginés de Sepúlveda había sido discípulo en Alcalá del célebre erasmista tío de Bartolomé de Carranza.

[23] «… es un solo y mismo Bartolomé de las Casas el que emprende el intento de cristianización pacífica de la Vera Paz y el que escribe el tratado *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. Baste lo dicho para situar lo que se puede llamar erasmismo en las Doctrinas cristianas del Obispo Zumárraga», *Erasmo y España*, p. 821.

ción de Juan de Voto a Dios de si «hay otra mejor cosa en el mundo», Pedro zanja el tema de forma radical: «no me maravillo de que todos los españoles sean bárbaros» (p. 598). La crítica al uso escolar de la gramática de Lebrija atraviesa todo el erasmismo desde Juan de Maldonado hasta Juan de Valdés y llega a Cristóbal de Villalón en los años en que se escribe el *Viaje*. Lo importante es la contestación de Pedro de Urdemalas sobre los autores realmente valiosos: «De Erasmo, de Phelipo Melanchton, de Donato. Mirad si supieron más que vuestro Nebrisense» (p. 599). La aparición de Felipe Melanchton, verdadero puente intelectual e ideológico entre Erasmo y Lutero, es importante. En todo el siglo XVI el CORDE no registra ni una sola referencia a Melanchton, entre los textos publicados. El primer autor que se ocupa de él es, ya en 1604, Fray Prudencio de Sandoval, para situarlo entre los heréticos. Sin embargo a mediados del siglo XVI Melanchton es una referencia muy importante entre los reformadores católicos, como lo prueba el que Francisco de Enzinas le dedique a él sus *Memorables* reconociéndolo como su verdadero maestro, y que el libro entero, fechado en julio de 1545 se dirija al propio Melanchton tratándolo de «querido Preceptor». Obviamente no puede ser Enzinas el único que atienda a la obra de Melanchton. Sobre esto ha apuntado Bataillon unas reflexiones que parecen muy certeras, aludiendo indistintamente a Fray Luis de Granada, al arzobispo Carranza y al doctor Constantino Ponce de la Fuente:

> Carranza y Constantino concibieron la fe de una manera que se acercaba muchísimo a la de Melanchton. Sin embargo ambos tuvieron conciencia de permanecer en la ortodoxia. Y mucho más que con Melanchton Carranza está en comunión espiritual con Fray Luis de Granada. Las amistades de Constantino con los ortodoxos se han borrado cuidadosamente, porque, muerto en pleno proceso, quemado en efigie, el calificativo infamante no tuvo para él apelación. Pero se adivinan esas amistades, ya del lado de Luis de Granada, ya del lado de los jesuitas. (p. 714)

Conviene no olvidar que hasta 1553 el Doctor Constantino, fraile jerónimo, es el confesor de Carlos V; que Francisco de Enzinas pocos años antes todavía confía en que su traducción de los Evangelios reciba el placet de Carlos V; que entre los jerónimos profesa también por esas fechas Casiodoro de Reina, que finalmente conseguirá editar su traducción de la Biblia al castellano fuera de España. Entre 1553 y 1556 todavía es posible escribir no sólo sobre Erasmo, sino también hablar elogiosamente de Melanchton. El punto de inflexión está en la persecución al arzobispo Carranza, paralela a los intentos de Paulo IV de declarar también sospechosos de herejía a los cardenales Contarini, Morone y Pole. Son los años posteriores a la segunda sesión de Trento, y muy especialmente la subida de Paulo IV al solio pontificio en 1555. En el caso de España, los años que preceden a los autos de fe de Valladolid y Sevilla, coincidentes con el proceso a Carranza y con la publicación del *Índice* de Valdés. En esta época hay manuscritos en donde se cita elogiosamente no sólo a Erasmo, sino también a Melanchton. Lo que no hay son ediciones impresas que se atrevan a lo mismo.

Hay tres obras maestras de la literatura española, los *Coloquios* de Arce de Otálora, el *Crótalon*, presumiblemente de Cristóbal de Villalón y el *Viaje de Turquía*, que sólo circulan en manuscrito, seguramente entre un reducido núcleo de erasmistas vallisoleta-

nos[24]. Podemos seguir el rastro de las lecturas del autor del *Viaje*, tanto de textos publicados, como los de Fernández de Oviedo, Hernández de Villaumbrales, Juan Rodríguez Florián o Fray Luis de Granada, como de textos manuscritos de Arze de Otálora, Fray Juan de Pineda o Cristóbal de Villalón, relacionados todos ellos con la efervescencia salmantina de los años 40, en donde estos tres autores coinciden. El análisis de todo ello y el sistema de filtros sucesivos sobre repertorios léxicos apunta a que el autor de esta obra es Gonzalo Fernández de Oviedo, o alguien muy próximo a él, que conoce muy bien su obra y pertenece al círculo político de los altos funcionarios de Palacio. La coherencia ideológica entre el *Lazarillo de Tormes* y su continuación (ambas en el *Índice* de Valdés Salas desde 1559), el *Crótalon*, inédito durante tres siglos, la *Turcarum origo* y el *Viaje de Turquía* (1554-6, inédito hasta el siglo XIX) permite replantear sobre bases objetivas el problema de la autoría de todas estas obras dentro del ámbito de la primera y segunda generación de erasmistas, que debe afrontar los planteamientos políticos derivados de la sustitución, en 1547, de García de Loaysa por Valdés Salas en el Santo Tribunal de la Inquisición, de los estatutos de limpieza de sangre del Cardenal Silíceo y de las controversias acerca de los planteamientos morales sobre la Conquista o Descubrimiento de las Indias Occidentales en particular, y sobre el problema de la guerra en general. Lo que Bataillon ha estudiado bajo el nombre de *irenismo erasmista* en donde podemos situar sin duda al autor del *Viaje de Turquía*.

¿Cabe proponer algún otro autor alternativo a Fernández de Oviedo? Tan sólo aparece uno que presenta indicios muy interesantes, pero que no dispone de suficiente material de cotejo: el doctor Juan Páez de Castro, jesuita y amigo personal de Andrés Laguna (que lo cita expresamente en su introducción al *Dioscórides*) y muy directamente relacionado tanto con el Arzobispo Carranza como con Francisco de Enzinas. Al no disponer de suficiente material literario para proponer una investigación conforme a datos objetivos, nos limitaremos a apuntar a esta posibilidad, a expensas de que una futura investigación de archivo depare sorpresas. De momento Páez de Castro, como Calvete de Estrella o como tal vez Cristóbal de Villalón, nos confirman que la doble referencia a Erasmo y a Melanchton en ese decenio 1550-1559 era más habitual de lo que la ulterior ortodoxia postridentina y el fervor inquisitorial de Valdés Salas han acabado por recortar. La lectura atenta de Fernández de Oviedo no deja dudas sobre su filiación erasmista; sus críticas a determinadas conductas de clérigos seculares y regulares[25] están en ese ámbito intelectual y religioso que casa bien con gentes como Enzinas, Fray Luis de Granada o Calvete de Es-

[24] En este sentido las observaciones de Manuel Ferrer-Chivite, en su edición del *Lazarillo de Amberes*, relacionando el *Viaje de Turquía*, el *Crótalon* y el segundo *Lazarillo* parecen muy pertinentes (pp: 32-33). Se trata del clima moral y religioso de ese quinquenio, concentrado en manuscritos y en textos que se editan de forma anónima.

[25] Vale la pena reproducir alguno de los pasajes (muy poco frecuentados por los antólogos) en los que Fernández de Oviedo se explaya con afilada ironía sobre esas conductas. El uso inicial del adjetivo *devoto* y el desarrollo crítico de la anécdota que relata son un ejemplo de exigencia moral y de crítica implacable: «E tras aquesto envió un principal suyo para que viese al capitán Badajoz e su gente, el cual indio llevó consigo a su mujer, que era prima o hermana del cacique Paris y era moza y de gentil disposición, e hizo presente al capitán de tres mil pesos de oro, e rescibióle muy bien. Esta noche mesma, un devoto clérigo que este capitán llevaba consigo (porque era costumbre que con los más de los capitanes que salían a en-

trella, y que todavía era detectable en febrero de 1557, antes de que la persecución contra el arzobispo Carranza y contra los núcleos de alumbrados, luteranos y reformadores religiosos como Egidio y Constantino, culminaran en los autos de fe de 1559. El admirable texto del *Viaje de Turquía* encaja en ese clima de reforma moral; el estilo y el léxico, tanto de la *Turcarum origo* como del propio *Viaje* corresponde al modelo narrativo, historiográfico y etnográfico que caracteriza a Gonzalo Fernández de Oviedo.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, (2000); ed. Aldo Ruffinatto, Madrid. Castalia, Biblioteca Hispánica de erudición y crítica.

ARCE DE OTÁLORA, Juan (1995). *Coloquios de Palatino y Pinciano*; ed. de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Biblioteca Castro (2 vols).

De nobilitatis, et immvnitatis Hispaniae cavsis, Granada, *apvd inclytam Granatam*, MDLIII.

BALLESTEROS, Manuel (1981). *Gonzalo Fernández de Oviedo*, Madrid, FUE.

BASSANO, Luigi. *Costumi et i modi particolari della vita de' turchi*, Monaco di Baviera, Casa editrice Max Hueber, 1963. Ed., int. Franz Babinger.

BATAILLON, Marcel (1979). *Erasmo y España*, Madrid, FCE.

BELON DU MANS, Pierre (MDLXXXVIII). *Les/ observations/ de plvsievrs/ singvlaritez et choses/memorables, trovvees/en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie,&/autres pays estranges*. Paris. Hierosme de Marneuf.

BELLONII, Petri (1553). *De Arboribvs Coniferis*, Libri 1. Paris.

trar, iba un clérigo); e el que aqueste capitán llevaba, aquella noche hizo echar debajo de su hamaca al principal, e tomó en la hamaca a su mujer, e durmió con ella, o mejor diciendo, no la dejó dormir ni estar sin entender en su adulterio. Por cierto, este tal clérigo mejor se pudiera llamar onocentauro, porque en griego onos quiere decir asno, e por este nombre es figurada la lujuria, según da testimonio el profeta Ezequiel, diciendo: "Las carnes dellas serán así como carnes de asnos". Si este clérigo hobo alguna noticia de Sant Pablo, oído habría que ni los fornicarios, ni los que sirven a los ídolos, ni los adúlteros, poseerán el reino de Dios». *Historia General y natural de las Indias*, Tomo III, pág. 245. Este ejemplo está muy lejos de ser anecdótico; en no pocas ocasiones Oviedo reflexiona sobre la responsaibilidad de la jerarquía en todos estos desmanes, no como una mera observación personal, sino apoyándose en citas concretas del *Libro de Job*, las *Morales* de San Gregorio, el *Evangelio de San Lucas* y otras referencias que no se usan como exhibición erudita, sino como sostén intelectual para críticas como ésta: «Torno a decir, muy reverendos obispo e perlados, que examinèis bien vuestros ministros, porque a veces os engañáis en la elección e os engañan.¿Queréislo ver? Mirad las bolsas a algunos, e los negocios particulares y el caudal con que entraron en sus granjerías e veréis cuán apartado anda el ejercicio del oficio del sacerdocio, e cuán fuera de cuidado de descuidaros están, e de quitaros de trabajo, e cómo, de paso en paso, os llevan de la mano, e vosotros y ellos e otros, en una cuerda ensartados al infierno», *op. cit*, p. 341.

Belon du Mans, Pierre (2004). *Voyage en Egypte*. Paris, Klincksieck. Grégoire Holtz.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, FCE, 1966.

Bonilla y San Martín, Adolfo (1929). *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*. Madrid. Espasa-Calpe.

De Savignac, Jean (1963). *Les Mémorables de Francisco de Enzinas*, Bruxelles, Libraire Encyclopédique.

Erasmo Rotedoramo (MDXXVIII). *Enquiridio o Manual del Cauallero Christiano*. Trad. Juan de Molina. Valencia. Jorge Costilla. Ed. Facsimilar (2008) Valladolid, Maxtor.

— *Colloqvia* (1666) Amstelodami, Ex officina elzeviriana. Incluye la corona apologética con las cartas a los teólogos de Lovaina, a Ecolampadio y a Heinsio.

Farinelli, A. (1936). *Dos excéntricos. Cristóbal de Villalón. Juan Huarte*, Anejos RFE, XXIV. Madrid.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1874). *Historia general y natural de las Indias*. 5 vols. Madrid, BAE, Tomos 117 a 121.

— *Libro del muy esforzado e invencible caballero don Claribalte* (1519) Ed. facsimilar, Madrid. RAE. 1956.

— *Batallas y Quincuagenas* (4 vols), Ed. Juan Pérez de Tudela, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983-2000.

— *Sumario de la natural historia de las Indias* (1996), ed. de José Miranda. México: FCE.

Ferrer-Chivite, Manuel (1993). *La segunda parte de* Lazarillo de Tormes, edición crítica. Madison, The Hispanic Seminary.

Hernández de Villaumbrales, Pedro (MDLII). *Peregrinación de la vida del hombre*. Medina del Campo. Guillermo de Millis.

Kincaid, Joseph J. (1973). *Cristóbal de Villalón*, New Cork. Twayne.

Viaje de Turquía (1980). Ed. Fernando García Salinero. Madrid. Cátedra.

La vita di Lazarillo de Tormes. Seguita dalle due continuazioni del 1555 e del 1620 (1988) Milano. Rizzoli, introduzione di Roberto Paoli.

Ocasar Ariza, José Luis (1996). «Un humanista del siglo xvi: Juan de Arce de Otálora», en *Humanismo y Císter* (pp. 379-391).

Madrigal, José Luis (2008). «Notas sobre la autoría del Lazarillo», revista electrónica *LEMIR*. pp. 137-236.

Pérez Pastor, Cristóbal (1992). *La imprenta en Medina del Campo*, ed. facsimilar a cargo de Pedro M. Cátedra, Salamanca. Junta de Castilla y León.

Rodríguez Florián, Juan (MDLIIII). *Comedia Florinea*, Medina del Campo. Guillermo de Millis.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1979). «Ideología y Mito en el Siglo de Oro: de Cristóbal de Villalón a Calderón de la Barca», en *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona. Laia (pp. 527-542).

— (2010) «Arce de Otálora y el *Lazarillo de Tormes*». Torino, *Artifara*, nº 10.

— (2010) «Sobre la hipótesis alternativa al stemma del *Lazarillo*: nuevas aportaciones», *Lemir*, nº 14, Valencia, pp. 259-272.

— (2010) «El *Lazarillo de Tormes*, Fray Juan de Pineda y los siete pecados capitales», (en prensa), *Archivo Hispanoamericano*.

— (2010) «Un teólogo criptoerasmista en el siglo XVI: Fray Juan de Pineda y su diálogo XXVIII», *Isidorianum*, nº 38, Sevilla, CET, Universidad de Sevilla, p. 267-284.

Viaje de Turquía (2000) Madrid. Castalia, Biblioteca Hispánica de Erudición y Crítica, ed. Marie-Sol Ortola.

SEVILLA ARROYO, F. (1990) «Sobre un apéndice del *Viaje de Turquía*», *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. P.Jauralde, D. Noguera y A. Rey, pp. 459-468.

VIAN HERRERO, A. (1991). «La *Turcarum origo*: De falso apéndice a porción literaria integral del *Viaje de Turquía*», *Romanistisches Jahrbuch*, Berlin-New Cork, Walter de Gruyter. p. 267-289.

VILLALÓN, Cristóbal de (1982) *El Crótalon*, edición de Asunción Rallo Grus. Madrid, Cátedra.

— *Viaje de Turquía* (1942) ed. y prólogo de Antonio G. Solalinde, Madrid. Espasa-Calpe.

— *Gramática castellana por el Licenciado Villalón* (1971) Madrid.CSIC, ed. facsimilar y estudio de Constantino García González.

— *El Scholastico* (1967) ed. crítica y estudio por Richard J. A. Kerr. Madrid, CSIC.

Antonio Ramajo Caño
La configuración literaria de un soneto de Herrera:
«¿Quién osa desnudar la bella frente?»
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 79-86

LA CONFIGURACIÓN LITERARIA DE UN SONETO DE HERRERA: «¿QUIÉN OSA DESNUDAR LA BELLA FRENTE…?»

En *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1582), se construye un itinerario amoroso, surcado por el sufrimiento del amante, que comprueba una y otra vez cómo la amada se le muestra esquiva, y toma conciencia, a un tiempo, de su caída en lo que llama frecuentemente *error*, es decir, extravío de la mente, que ha perdido de vista la senda del bien, seducida por una belleza aparencial y efímera (late la nota estoica). Ese amante angustiado ha gozado, no obstante, de la fugaz gloria de la unión amorosa, pero ha recaído enseguida en su antigua situación afligida, al tornar la amada a exteriorizar su carácter zahareño. En este abismo de renovada pena amorosa[1] se inserta el siguiente soneto:

¿Quién osa desnudar la bella frente
del puro resplandor y luz del cielo?;
¿quién niega el ornamento y gloria al suelo
de las crespas lazadas d´ oro ardiente?

El impio Febo este dolor consiente,
con sacrílega invidia y mortal celo,
después que ve cubrir d´ oscuro velo
la llama de sus hebras reluciente.

Con dura mano lleva los despojos,
y quiere mejorar cuanto perdía,
y altivo de sus trenzas se corona;

porque ya vean los mortales ojos,
siempre con viva luz, un claro día
en sus sagrados cercos y corona (soneto XLVII)[2].

[1] Para situar el soneto dentro del conjunto del cancionero, cf. López Bueno (1998: 105-119) y Ramajo (2002).
[2] Seguimos la ed. de Cuevas (1985: 413). Se moderniza la ortografía.
[3] Para menudos pormenores en la biografía de Herrera sigue siendo imprescindible el estudio de Coster (1908).

Entregado el 4 de febrero de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

El poeta se queja del corte de los cabellos de la amada. Sobre esa circunstancia se levantan los versos. Los críticos obsesionados por encontrar en la poesía la transcripción de la vida de los poetas creen ver en el hecho aquí apuntado la plasmación de un acontecimiento preciso en la vida de la Condesa de Gelves, la amada de Herrera: el necesario despojo capilar a causa de una enfermedad[3]. Así, Rodríguez Marín, en una conferencia de 1911, con gran precisión apuntó la dolencia de la dama: «fiebre punticular o tabardillo»[4]. En verdad que, si así sucedió, difícil le fue al poeta escribir tan hermoso soneto sobre la base de una patología harto desagradable, según la describe el *Diccionario de Autoridades* (s. v.): «Enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores, como morados, cetrinos, etc.».

Pero nosotros no pretendemos estudiar la poesía como espejo de la vida, como catálogo de enfermedades, y menos descender hasta detalles vitandos, tanto más cuanto que entre las manos se nos desliza, en el caso presente, un bellísimo texto; nos interesa analizar en los versos su configuración literaria. En el soneto citado, nos parece que Herrera elabora, sencillamente, un poema de circunstancias[5], basado o no en un sustrato biográfico. Justamente, el sevillano se halla en un momento literario que sirve de pórtico a una nueva época: el Barroco[6]. En este movimiento los poemas de tal índole son frecuentísimos. Los poetas gustan de elevar a categoría literaria humildísimos acontecereres, ficticios o auténticos. Abundantes son los ejemplos que aquí podrían aportarse. Nos contentaremos con citar algunos. Así, Quevedo escribe un soneto «A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio»[7]; o un idilio en sextetos en que «Celebra el cabello de una dama, que habiéndosele mandado cortar en una enfermedad, ella no quiso»[8]. Interesa este segundo texto por la proximidad temática al soneto herreriano si creemos en que una enfermedad ocasiona la pérdida capilar de la dama. Quevedo refiriéndose en tal obrita a la mata de pelo femenina exclama: «Invidia sea del sol, desprecio del oro...» (v. 53), verso que se inserta en ese tópico de comparar el brillo dorado del cabello con el resplandor de los rayos solares que vemos en Herrera[9]. Por su parte, Góngora com-

[4] Conocemos tal diagnóstico por Cuevas (1985: 413). En esa línea, García de Diego (1914: 94) apunta de manera más pudorosa: «Enferma doña Leonor en agosto de 1577, el poeta se lamenta de la caída del cabello...».

[5] Ya Cuevas (1985: 413), al criticar a Rodríguez Marín, sitúa al soneto en «una fictiva casuística de *circunstancias*».

[6] El soneto herreriano figura también en la edición de Pacheco de 1619 con variantes que lo dotan de un aire ciertamente barroco. Anotamos sólo algunas que nos parecen del mayor interés: v. 2:*d'el fulgente esplendor* (sobre *esplendor* dicen expresivamente Corominas y Pascual 1980-1991, s. v. *esplender:* «elemento característico del léxico gongorino»); v. 5: *Impio Febo esta lástima consiente*; v. 12: *ya puedan ver mortales ojos* (en estos dos últimos casos se suprime al artículo para dar un tono latinizante al sintagma). Para la total relación de variantes textuales, vid. Cuevas (1985: 833). Con razón, Cuevas no acentúa, ni en la transcripción de la edición de 1582 ni en la de 1619, *impio*: es necesario marcar el diptongo aquí existente, pues de haber hiato el verso resultaría hipermétrico.

[7] Cf. *Obras completas*, nº. 339, p. 367.

[8] Cf. *Obras completas*, nº. 385, pp. 398-400.

[9] La belleza de los cabellos rubios se anota una y otra vez en la historia literaria: véanse Horacio, I, v, 4 («flavam... comam»); Petrarca, Cancionero, CCXIII, 3 («biondi capei»); *La Celestina*, I («Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madejas de oro delgado, que hilan en Arabia?...»); Garcilaso, s. XI, 10, s. XXIII, 5-6, elegía I, 128 y 153, égloga I, 273-274, 277, égloga II, 19-20, 204, 626-627, égloga III, 69, 163-164; Jorge de Mon-

pondrá un soneto titulado «De una dama que quitándose una sortija, se picó con un alfiler»[10].

Todo, pues, se constituye en minero de poesía. Esa senda es la que surca felizmente Herrera. El soneto comentado ahínca el cancionero, de tono tan sublime, en una realidad menor, real o ficticia, insistimos. Y es que las distancias se pierden. Si el amor es venero de poesía, como lo son las hazañas bélicas, según tantas veces recuerda el poeta sevillano[11], las menudas circunstancias vitales también pueden alzarse hasta el reino de la belleza literaria. Y en este último caso el poeta habrá de explorar recursos que alienten poéticamente a un sustrato biográfico modesto. Sería conveniente establecer un inventario de procedimientos retóricos que surcan los poetas en la configuración de estas poesías denominadas «de circunstancias», e incluso precisar qué es lo que con tal término se expresa, pues acaso haya que convenir en que toda poesía es »de circunstancias», aunque el vocablo pueda acotarse para poemas en que se explicita más el espacio, el tiempo o el decurso factual. Por otro lado, esa base de realidad, auténtica o fingida, enmascarada en unos versos, resalta acaso más en una época, la de los Siglos de Oro, en la cual se elabora una liturgia literaria de los diversos acontecer es de la vida: el nacimiento, las manifestaciones de amistad o de amor, la desazón ante los viajes, la muerte en sus distintas apariciones...[13]. Aquí, desde luego, nos alejamos de pretensión tan alta como inventariar rasgos formales que delimiten los poemas «de circunstancias». Sólo agrupamos en gavilla algunas coordenadas que estructuran el soneto leído.

---

temayor, *La Diana*, lib. I, p. 17, vv. 17-18 («Los ojos que me mataban,/ decí, dorados cabellos...»); Fray Luis de León, oda VI, 1-3, «Imitación de diversos», 1; Francisco de la Torre, oda I, 21-22, *Poesía completa*, pp. 82-83 («antes que la dorada/ cumbre...»); López de Úbeda, *Vergel de flores divinas*, fol. 19 («Torzales de oro muy fino / son sus cabellos graciosos...»); Góngora, *Sonetos completos*, 55, 5-6, s. 60, 3-4, s. 150, 5-8; Meléndez Valdés, «Las armas del amor», 1-2 («De tus doradas hebras...»); Bécquer, *Rimas*, XI, 6-7 («Mi frente es pálida, mis trenzas de oro...»). Cf., además, Manero (1992: 9-14).

La comparación entre el dorado del cabello y el sol se encuentra de manera explícita en el s. LXI del cancionero herreriano de 1582; Montemayor, en *La Diana*, lib. I, vv. 13-15, p. 38, ya había pintado al sol envidioso de los cabellos femeninos («...vieras el claro sol envidiosísimo/ de sus cabellos...»); Góngora anotará que el sol regala menos luz que el cabello de la amada: «...se obscurecía el sol en ellos», en el soneto que comienza «Al sol peinaba Clori sus cabellos» (*Sonetos completos*, nº. 89, v. 4, p. 154). El propio Góngora, *Sonetos completos*, 53, 9-11, p. 118, insiste en la superioridad del cabello femenino sobre el sol: «soberbio techo, cuyas cimbrias de oro / al claro Sol, en cuanto en torno gira, / ornan de luz, coronan de belleza». Reelabora Góngora el tema en el romance que comienza «Los rayos le cuenta al Sol», vv. 18-19: «Por solo un cabello el Sol / de sus rayos diera mil...». (*Obras poéticas*, I, p. 5).

Cervantes se burla del tópico: al hablar de la hermosura de Dulcinea, apunta: «...en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son de oro...». (*Quijote*, I, xiii). Tal símil se lexicalizó. Vid. *Diccionario de Autoridades*: «Se toma muchas veces por el color rubio, especialmente hablando de las mujeres; y así se dice que tienen cabellos de oro» (s. v. *oro*).

Según ya hemos dicho, la nómina de poemas de circunstancias se podría ampliar desmesuradamente: Quevedo, por ejemplo, compone un poema en estancias titulado «A un bostezo de Floris» (*Obras completas*, nº. 405, pp. 437-438).

[10] Cf. *Sonetos completos*, nº. 95, p. 160.

[11] Para la dialéctica en Herrera entre poesía épica y poesía lírica, cf. Ramajo (1998) y Montes Cala (1999).

[12] Véase el comentario de Dámaso Alonso 1967: II, 178) al citado soneto gongorino, para observar algún artificio literario en un poema de circunstancias.

[13] Cf. Ramajo (2000b).

Al profundizar en el análisis, conviene situar el poema de Herrera en un decurso más preciso, que ofrece subsidios para poetizar la posible escena real sobre la que se alza el soneto. Tal vez el sevillano, al presentar el corte del cabello, al ver cómo Febo-Sol se apodera de las trenzas y con ellas se hermosea, esté reelaborando una antigua tradición. Acaso en el soneto se aluda sutilísimamente a la costumbre, presente en las literaturas griega y latina, de cortarse el cabello y dedicarlo a una deidad o a un mortal egregio. Así, Peleo había consagrado los rubios bucles de Aquiles al río dios Esperqueo, por si regresaba su hijo a la patria[14]. Paralelamente, en Esquilo, Orestes ofrece un rizo de su pelo al divinizado río Ínaco, mientras guarda otro para su difunto padre Agamenón (*Las coéforas*, 6)[15]. Artemisa confiesa a Hipólito moribundo la siguiente profecía: «... te concederé los mejores honores en la ciudad de Trozén. Las muchachas, antes de uncirse al yugo del matrimonio, cortarán sus cabellos en tu honor..» (Eurípides, *Hipólito*, vv. 1423-1427[16]). En la *Eneida*, VII, 391, la reina Amata dice que su hija, Lavinia, había reservado su cabellera para el dios Baco: «...sacrum tibi pascere crinem»[17].

Ahora bien, en el soneto se ofrece una transmutación del tópico. No es la persona quien libremente regala el cabello a la divinidad, sino que ésta, envidiosa, se lo arrebata, después de que alguien innominado lo haya cortado[18]. Algún paralelismo relaciona el caso de la dama del soneto y la historia de Berenice, la esposa de Tolomeo III, rey de Egipto (247-221 a. C.), la cual donó una trenza de su cabello al templo de Venus, en agradecimiento por el regreso de su marido de una campaña militar. Pero desaparecieron los rizos. Y el pueblo andaba conmocionado. Por fortuna, el astrónomo Conón encontró el consuelo: en realidad, la trenza de Berenice la habían hurtado los dioses, y, convertida en constelación, en el cielo brillaba. Ofrecen los detalles Calímaco, fragmento 110 de *Aitia*, y Catulo, poema 66.

Es capital en el texto herreriano el que un dios ha sustraído la mata capilar. El poema presenta una situación pagana: los dioses se enamoran de los humanos, a los que pueden raptar. El robador de un atributo de belleza femenino en este caso no es otro que un dios proclive a los amores, el *impio Febo*, que sabe apreciar la belleza de las ninfas. Acaso sea pertinente resaltar que, cuando Apolo se enamora de Dafne, queda prendado de sus cabellos, a la sazón despeinados. Así reproduce Ovidio la escena: «Spectat [Apolo] inornatos collo pendere capillos / Et: ´Quid, si comantur?´, ait...» (*Metamorfosis*, I, 497-498: «Contempla Apolo pender del cuello los cabellos sin arreglo; y exclama: '¡Pues qué sería si estuvieran peinados!'»).

El poeta amante, por su parte, reacciona celosa y violentamente, ante el corte y hurto del pelo amado, algo expresado en la abrupta interrogación proemial: «¿Quién osa

[14] Sin embargo, Aquiles, en un determinado momento, piensa que no ha de volver, y se corta el cabello para ofrecérselo al amigo Patroclo, muerto a manos del troyano Héctor (*Ilíada*, XXIII, 140-151).

[15] Para el tema de ofrendar cabellos a los difuntos, véanse Sófocles, *Áyax*, 1173-1174, *Electra*, 900;y Eurípides, *Electra*, 91. Cf. Marcos Casquero (2000: 15-79).

[16] Eurípides, *Tragedias*, vol. I, p. 377. A ello se alude en Séneca, *Phaedra*, v. 1181.

[17] Vid. ya Eurípides, *Bacantes*, 494: «¡Mi cabellera es sagrada! ¡La dejo crecer en honor del dios! [Dioniso]». Para las ofrendas de cabello a ninfas, Artemisa y Apolo, cf. Richardson (1993: 183).

[18] Que el sol muestre envidia del cabello femenino es tema que Lope acoge en su teatro: así, en *El Argel fingido y renegado de amor* (acto I, *Comedias*, VI, p. 112), el astro mira envidioso los bucles dorados de la reina doña Margarita, esposa de Felipe III.

desnudar la bella frente / del puro resplandor y luz del cielo?...». El poeta siente celos de la divinidad, como don Quijote ante la perspectiva de que Apolo pueda, al alba, besar a Dulcinea: el caballero se comporta como un amante petrarquista, y apostrofa así: «Y tú, Sol, que ya debes de estar apriesa ensillando tus caballos, por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplícote que de mi parte la saludes; pero guárdate que al verla y saludarla no le des paz en el rostro, que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas del Peneo» (*Quijote*, I, xliii).

Pero esa mujer de la que Febo se enamora, aunque mortal, muestra tales quilates en su belleza que semeja a una diosa. El poema insiste en la naturaleza egregia de la dama. Con toda claridad, el segundo terceto subraya la sublimación de la amada en cuanto sus cabellos ornan al dios Sol. En realidad, la divinización se anotaba ya en el primer cuarteto, pues en él se mostraba la frente femenina a punto de ser despojada «del puro resplandor y luz del cielo» (v. 2)[19], de forma que su pérdida traería la ruina al *suelo* (v. 3), en tópico contraste léxico, *cielo-suelo*, extraordinariamente frecuente en el Siglo de Oro[20]. Acaso el lector haya de entender que el cabello femenino de la protagonista, propio de una diosa, adornaba la tierra y daba luz incluso al firmamento estrellado, y, por su resplandor, pertenecía a otro reino: al cielo. En realidad, lo que Apolo lleva a cabo, pese a las protestas del amante poeta, es poner las cosas en su sitio, dicho en expresión coloquial. Febo traslada al cielo lo que es del cielo. La amada no puede tener su trenza en parajes que le resultan innobles[21]. La amada, que es «luz del cielo» (v. 2), no puede permanecer en el suelo. Nótese la preocupación de Herrera en el soneto, y en todo el poemario, por rodear a la mujer de una aureola luminosa, que la acrecienta de hermosura neoplatónica[22]. Y es que acaso la amada se funde con el Sol; se transforma en el Amante, en un proceso propio de la dinámica amorosa[23].

Tornando al robo de Apolo, nos hallamos ante un verdadero expolio cometido contra un ser divino. De aquí que en el segundo cuarteto se considere a la envidia de Febo como *sacrílega* (v. 6), por atentar, insistimos, contra una mujer que ya ha sido deificada. En este proceso de divinización, además, parece Herrera seguir la corriente metamorfoseadora de convertir a seres humanos en dioses, mediante la apoteosis, la asunción al cielo: recordemos que Ariadna es conducida al Olimpo por Baco, y la corona que éste le había regalado se metamorfosea en una constelación; Ganimedes es arrebatado al alto lugar por Zeus; Virgilio en la *Bucólica* V canta la apoteosis de Dafnis, pastor que asciende

[19] Es tópico que el cabello ilumine la realidad como el sol: cf. Cino da Pistoia: «Oimè, lasso, quelle trezze bionde / da le quai rilucièno / d'aureo color li poggi d'ogni intorno» (CXXIII, 1-3: en Savona 1973: 133).

[20] Cf. Gutiérrez Díaz-Bernardo (1997).

[21] En otro lugar dirá Herrera que los cabellos de la amada se rocían con el perfume propio de los dioses; son, pues, divinos: «Ardientes hebras, do s'ilustra el oro / de celestial ambrosia rociädo...» (s. XXXIII, 1-2).

[22] Cf. Manero (1992: 70-71). Para la dama, en Herrera, como «muestra y destello de las perfecciones celestes», cf. Lida de Malkiel (1977: 272-274). Ahora bien, el tema de la divinización de la mujer viene de muy lejos: así, dicen de Helena los ancianos troyanos: «extraordinariamente se asemeja en su rostro a las diosas inmortales» (*Ilíada*, III, 158); de Hero canta Leandro: «... quam sequor ipsa dea est» (*Heroidas*, XVIII, 66).

[23] Cf., para el tema de la transformación de los amantes, con dedicación a Herrera, Serés (1996: 253-254), aunque no se refiere a este soneto.

a los astros: «Daphnin ad astra feremus» (v. 52). Acaso, a un tiempo, en este hurto, en el soneto, de los cabellos que coronan al sol haya también alguna concomitancia con una idea muy querida en la tradición clásica, que ha dejado resonancias en tiempos posteriores: la de que los buenos no pueden vivir en esta tierra; los dioses los arrebatan hasta el cielo[24]. La mujer herreriana, sin embargo, permanece en los campos béticos, pero ya una parte de su belleza asciende a la región del paraíso. En el poema de *Algunas obras*, a diferencia de las figuras citadas, el poeta se aferra a la tierra. Insistimos: la amada sigue en el suelo: es sólo su cabello el que es asunto al empíreo, robado por el «impio Febo» (como sucedió con el de Berenice). Y la escena resulta agridulce: cierto es que la amada queda enaltecida por la pasión del dios; pero se produce un «dolor» (v. 5), con dos sujetos pacientes, acaso: la mujer, que sufre el despojo de la hermosa trenza; y el amante, que observa con cólera y pena «desnudar la bella frente» (v. 1)[25]. Pero Apolo tiene «mortal celo» de esa dama, cuyo brillo es superior al suyo, y se impone «con dura mano». Parece como si el dios, enamorado de la bella mujer, ya que no la asciende al Olimpo, quisiera tener consigo una prenda, obtenida violentamente: de aquí el empleo de la palabra *despojos* (v. 9)[26], término que acaso remita al famoso verso 651 del libro IV de la *Eneida*, en que Dido a ciertos objetos conservados del fugitivo Eneas les aplica el nombre de «Dulces exuviae» (dulces prendas)[27].

Nos encontramos, pues, ante un soneto de circunstancias, anclado probablemente en la savia de la tradición clásica[28], que reelabora de forma original el tópico basado en la comparación, señalada incidentalmente, entre los rayos solares y los rubios cabellos. Ha de considerarse, además, que en tal símil el poeta se inscribe acaso en un tema de honda raigambre: el del hombre como un microcosmos: el cabello de la amada, en tal concepción, puede equivaler a los rayos del sol, pues en la persona se encierran en cifra los distintos elementos de todo el orbe creado[29]. Y, si el cabello es trasunto del sol –que es un dios, en el poema–, nada tiene de extraño que éste se lo arrebate a la mujer, se corone con él, se fundan, en una palabra, astro y trenzas de oro.

Fernando de Herrera combina, pues, elementos varios de la tradición literaria para enaltecer un acontecimiento, real o imaginario, en la biografía de la amada, a la que el poeta anhela sublimar a la par que él mismo se sublima. Y si lo que el vate sevillano ansía es lograr la inmortalidad con sus versos, la amada, inmortalizada y divinizada, enriquece al mismo dios Apolo. El cancionero de 1582 no canta, pues, fiebres ni tabardillos: canta un itinerario amoroso[30], en el cual el rendido amante corre tras una dama que, diosa lejana, se aleja, casi siempre intangible, esquiva, personaje de un

[24] Para el tema, cf. Ramajo (1993: 322, 2000a: 21-22).
[25] El verbo «desnudar» connota la idea de rapto, de violación de la mujer.
[26] La acrimonia de la lucha se aprecia mejor en la redacción de 1619: «Con dura mano *arranca* los despojos...» (v. 9).
[27] Garcilaso reelaborará este verso, en el comienzo del soneto X: «¡Oh, *dulces prendas* por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería...» (es tradición común identificar esas *prendas* con los cabellos de la amada del poeta toledano).
[28] Para la bibliografía sobre la tradición clásica en Herrera, véanse Ramajo (2001) y Ramajo (2007).
[29] Para el tema del hombre como microcosmos, cf. Rico (1988: 214).
[30] Cf. Ramajo (2002).

sueño[31]; canta la historia de «un incendio no acabado» (s. LXXVIII, 1), Ave Fénix[32] eternamente renacida:

> Este incendio no puede darme muerte;
> que, cuanto de su fuerza más deshecho,
> tanto más de su eterno afán respiro (s. III, 12-14).

Antonio Ramajo Caño
Universidad de Salamanca

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, D. (1967). Véase Góngora, Luis de.

Corominas, J., y Pascual, J.A. (1980-1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.

Coster, A. (1908). *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*, París: H. Champion.

Cuevas (1985). Véase Herrera, Fernando de.

Eurípides, *Tragedias*, trad. de A. Medina y J. A. López Férez, reimpr., Madrid: Gredos, 1983, 2 vols.

García de Diego, V. (1914): véase Herrera, Fernando de.

Góngora, Luis de. *Obras poéticas*, ed. de R. Foulché-Delbosc. Nueva York: The Hispanic Sociey of America, 1921. 3 vols.

— *Góngora y el* Polifemo, estudio y ed. de D. Alonso, 5ª. ed., Madrid: Gredos, 1967, 3 vols.

— *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaité (Clásicos Castalia, 1), 3ª. ed., Madrid: Castalia, 1978.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (1997). «Entre el cielo y el suelo: Fray Luis de León en el Renacimiento», en R. Lazcano (1997), *Homenaje al profesor Jaime García Álvarez*, vol. III: *Fray Luis de León*, Madrid: Revista Agustiniana, pp.1379-1418.

Herrera, Fernando de. *Poesías*, ed. de V. García de Diego (Clásicos Castellanos, 26: Madrid: 1914), 6ª. ed., Madrid: 1970.

— *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.

Lida de Malkiel, Mª. Rosa (1977). «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid: Porrúa, pp. 179-290.

López Bueno, Begoña (1998), ed., Fernando de Herrera, *Algunas obras*, Sevilla: Diputación.

[31] Véase, a este respecto, el soneto XIIII. La imagen fugitiva de la amada en este soneto recuerda escenas en que se plasma la frustración por la incapacidad de aprehender a un ser querido. Véase a Eneas intentando retener el espectro de su esposa Creúsa: «Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra comprensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno» (*Eneida*, II, 792-794: ' Por tres veces intenté entonces abrazar su cuello; por tres veces esquivó mis manos su imagen en vano aprehendida, igual a los vientos ingrávidos, idéntica al sueño volador').

[32] Cf., sobre este tema, Manero (1992: 57-59).

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *Vergel de flores divinas*. Alcalá de Henares: Juan Ýñiguez de Lequerica, 1582. Biblioteca Universitaria de Salamanca, 1 / 33.349.

MANERO SOROLLA, Mª. Pilar (1992), «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento: la tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 68: 5-71.

MARCOS CASQUERO, M. A., «Creencias religioso-supersticiosas del mundo antiguo relativas al cabello», en M. A. Marcos Casquero, *Supersticiones, creencias y sortilegios en el mundo antiguo*, Madrid: Signifer, 2000, pp. 15-79.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. *Poesías*, ed. de E. Palacios. Madrid: Alhambra, 1979.

MONTEMAYOR, Jorge. *Los siete libros de la Diana*, ed. de E. Moreno Báez, Madrid: Real Academia Española, 1955.

MONTES CALA, José Guillermo (1999). «Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera». *Criticón* 75: 5-27.

QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, 2ª. ed., Barcelona: Planeta, 1968.

RAMAJO CAÑO, A. (1993), «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro». *Revista de Filología Española* 73: 313-328.

— (1998). «La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro», en Mª. Cruz García de Enterría y Alicia Cordón (1998), eds., *Siglos de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares: Universidad, t. II, pp. 1285-1294.

— (2000a). «Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)». *Voz y Letra* 11: 21-36.

— (2000b). «La codificación de la vida en la poesía áurea. La huella clásica», en C. Strosetzki, ed. (2000b), *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V. Aspekte der Geschichte und Kultur unter Karl V*, Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, pp. 325-345.

— (2001). «La *renuntiatio amoris* en un soneto de Herrera», en J. A. Bartol, S. Crespo, C. Fernández, C. Pensado, E. Prieto, y N. Sánchez, eds. (2001), *Nuevas aportaciones al estudio de la Lengua Española*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 445-453.

— (2002). «'... De mi dichoso mal la rica historia': itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)», *Criticón* 86: 5-19.

— (2007). «Una Prolusio en un soneto del cancionero herreriano (1582)», *Iberoromania*, 64: 41-52.

RICHARDSON, N. J. (1993). *The Iliad: A commentary*. Vol VI: books 21-24, Cambridge, University Press.

RICO, F. (1988). *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, 2ª. ed., reimpr., Madrid: Alianza.

Savona, E. (1973). *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari: Adriatica Editrice.

SERÉS, G. (1996). *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica.

TORRE, Francisco de la. *Poesía completa*. Ed. de Mª. Luisa Cerrón Puga. Madrid, Cátedra, 1984.

Vega, Lope de. *Comedias: El alcaide de Madrid. El Argel fingido. El blasón de los Chaves de Villalba. Las pobrezas de Reinaldos. El soldado amante. La pastoral de Jacinto. La hermosa Alfreda. El padrino desposado. Los Benavides. Los embustes de Celauro*. (Biblioteca Castro), Madrid: Turner, 1993, vol. VI.

José Manuel Rico García
La sátira civil en verso en la Sevilla del Siglo de Oro: nuevos datos acerca de los Sonetos del *Recibimiento que Sevilla hizo a la Marquesa de Denia*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 87-110

LA SÁTIRA CIVIL EN VERSO EN LA SEVILLA DEL SIGLO DE ORO: NUEVOS DATOS ACERCA DE LOS SONETOS DEL *RECIBIMIENTO QUE SEVILLA HIZO A LA MARQUESA DE DENIA*

1. El acontecimiento: la llegada de la marquesa de Denia a Sevilla

El recibimiento que la ciudad de Sevilla hizo a la marquesa de Denia en octubre de 1599 es de los sucesos mejor historiados de la Sevilla del Quinientos. Está muy bien documentado por algunos de los autores de anales históricos de la ciudad: Francisco de Ariño[1] y Diego Ortiz de Zúñiga[2], principalmente, por el anónimo autor de unas *Noticias y casos memorables de la Ciudad de Sevilla*, conservadas en un manuscrito perteneciente a la biblioteca del Conde del Águila[3], hoy en el Archivo municipal de Sevilla, y por las *Efemérides del Mtro. de Ceremonias Lcdo. Sebastián de Villegas*, manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina. También cronistas contemporáneos han relatado el acontecimiento, en especial Nicolás Tenorio y Cerero, autor de un folleto que registra el contenido de los documentos del Archivo Municipal de Sevilla relacionados con el tema (libros del consistorio que creyó perdidos Antonio María Fabié, editor de los *Sucesos de Sevilla* de Ariño[4], y los libros de Contaduría de Propios del año 1599), que le permitieron redactar la crónica exacta de los sucesos acaecidos con motivo de la visita de la marquesa[5]. También José Martín Jiménez publicó en *Archivo Hispalense* documentos referidos al viaje de la de Denia que se

[1] *Sucesos de Sevilla*, de 1592 a 1604, ed. y prólogo de Antonio María Fabié, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1873.

[2] *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1677, pp. 595-598.

[3] *Noticias y casos memorables de la Ciudad de Sevilla*, conservadas en un manuscrito perteneciente a la biblioteca del Conde del Águila, hoy en el Archivo municipal de Sevilla. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), subfondo Archivo Histórico-Colecciones. Sección XI «Archivo Biblioteca del Conde del Águila», t. 20; para la crónica del recibimiento de la marquesa de Denia, cfr. fol. 33.

[4] Escribía Antonio María Fabié en nota, al tratar sobre el este suceso: «El libro de actas capitulares en que debiera encontrarse lo relativo a la venida de la Marquesa de Denia a Sevilla no existe en el archivo municipal; pero este suceso fue muy notable y el analista Zúñiga al dar cuenta de él copia la carta que el Rey D. Felipe 3º dirigió al Asistente y Cabildo de la Ciudad con este motivo», p. 111.

[5] *Noticia de las fiestas en honor de la Marquesa de Denia hechas en la ciudad de Sevilla en el año de 1599*, Sevilla, Imprenta C. de Torres, 1896.

Entregado el 13 de mayo de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

guardaban en el Archivo Municipal de Écija[6]. A estos testimonios queremos añadir la noticia que proporciona en su *Thesoro Chorographico*[7] el curioso viajero alemán Diego de Cuelvis, natural de Leipzig, a su paso por la ciudad hispalense en 1599.

El motivo de la visita de la marquesa de Denia, esposa del V marqués de Denia, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, fue el deseo de estar presente en el parto de su hija, doña Juana de Sandoval y de la Cerda, casada con el undécimo conde de Niebla, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. La marquesa llegó a Andalucía el dos de septiembre. Hasta Sanlúcar de Barrameda fue por mar; desde allí remontó el Guadalquivir hasta Coria del Río, villa de la que partió hacia Huelva, donde residía su hija. El dieciocho de septiembre recibió la ciudad de Sevilla una carta del séptimo duque de Medina Sidonia, don Alonso, padre del conde de Niebla, anunciando el nacimiento de su nieta. En este momento acudió una embajada formada por el asistente, don Diego Pimentel, y una representación de los veinticuatro de la ciudad. No ha quedado constancia documental de esta comitiva, pero sí de los gastos, como reflejan los libros de contaduría de propios analizados por Nicolás Tenorio y Cerero. En el acta capitular de veintisiete de septiembre de 1599 queda reflejada la comisión para el recibimiento de la marquesa. En ella se describen los actos que se habían de preparar y el anuncio de los festejos, que debía hacerse público ocho días antes de la celebración. También se constituyó una comisión para ir a Medina Sidonia a felicitar a los abuelos paternos.

Fue el propio Felipe III quien se dirigió al asistente de la ciudad para que la esposa del futuro duque de Lerma fuera agasajada. El cronista de Felipe II, Luis Cabrera de Córdoba, refiere la solicitud del Rey en sus *Relaciones*, y da también noticia de la muerte de la nieta recién nacida de la marquesa:

> …la cual [la marquesa] fue por mar desde Denia a la Andalucía a hallarse al parto de su hija, la cual le parió una nieta que se ha muerto en Sevilla; y habiendo de venir a aquella ciudad la marquesa con sus hijos, escribió S. M. al Asistente y a la ciudad que le hiciesen toda buena acogida, porque quedaría muy servido de la demostración que con ella hiciesen por lo que estimaba su persona y lo bien que su marido le servía, y que le avisasen de lo que en esto hubiese pasado, en cumplimiento de lo cual aquella ciudad la ha regalado y festejado tanto con fiestas y regocijos, que no se pudiera hacer más si la Reina Nuestra Señora entrara en ella y para el camino la sirvieran con 10.000 escudos[8].

---

[6] «*Visita de la marquesa de Denia a Sevilla*», *Archivo Hispalense*, t. V, nº 12-13-14 (1945), pp. 373-377.

[7] Ms. Harl. 3822 de la London Library, que procedía en opinión de Gayangos (*Catalogue of the manuscripts in the spanish language in the British Museum*, I, p. 187) de la biblioteca del conde de Oxford, Robert Harley, que lo había adquirido en 1725 del librero de La Haya, Tomás Johnson. 671 folios, con numerosos dibujos de excelente calidad, entre ellos los de la Alameda de Hércules y del curso del Gualdalquivir a su paso por Sevilla. Domínguez Ortiz transcribió la parte correspondiente a Sevilla de la copia moderna que formó parte de la colección de Gayangos (Ms. 18472 de la BNE); cfr. «El *Thesoro Chorographico* de Diego Cuelvis y su descripción de Sevilla», *Anales de la Universidad Hispalense*, cito por *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla, Diputación, 1996, pp. 185-210. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor José Solís de los Santos por la copia que me ha proporcionado del manuscrito original de la London Library.

[8] *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Martín Alegría, 1857, pp. 49-50.

La carta del Rey, fechada en Zaragoza el 19 de septiembre de 1599, es transcrita por Ortiz de Zúñiga en sus *Anales*:

> Don Diego Pimentel, mi Asistente de Sevilla, ya habréis entendido cómo la Marquesa de Denia fue por mar a San Lúcar a hallarse al parto de la Condesa de Niebla su hija: y porque su vuelta a Castilla ha de ser por ahí, me ha parecido avisároslo y encargaros mucho, como lo hago, tengáis particular cuidado de que entienda esa ciudad de mi parte, de que toda la buena acogida y demostración que hicieren con ella, quedaré yo muy servido, por la estimación que hago de la persona de la Marquesa y lo bien que su marido me sirve. Etc[9].

El nuevo monarca se sintió en la obligación de complacer a su valido, en quien había depositado sus esperanzas para realizar las profundas transformaciones que se produjeron a la muerte de su padre; así lo entendieron entonces, como deja ver el testimonio de Ortiz de Zúñiga: «mostró el Rey la estimación de su gran favorecido el Marqués, que ya en todo corría como primer ministro»[10]. Francisco Gómez de Sandoval ejerció un control absoluto sobre las decisiones del joven rey[11]. Orquestó maquiavélicamente un programa radical de cambios que empezó por la sustitución de las personas de relevancia en las altas instancias del poder. Desde su llegada al Consejo de Estado formó su propio bando cortesano y promovió al conde de Miranda y Juan de Borja, dos de sus consejeros, al Consejo: su secretario, Alonso Muriel de Valdivieso, pasó a ser secretario real; Pedro Messía de Tovar y Juan Pascual, personas de su más íntima confianza, fueron nombrados tesoreros generales del Consejo de Hacienda. Igualmente, prescindió de gran parte de la vieja guardia de los servidores de Felipe II. El nuevo monarca, desde los primeros momentos de su mandato concedió poderes a su valido hasta límites que no tenían precedente. Para ganarse tal grado en la estimación real fue decisiva su participación en las bodas reales, cuyos preparativos estaban casi ultimados a la muerte de Felipe II. Tanto es así que el Papa Clemente VII había celebrado los matrimonios en Ferrara el 15 de noviembre, y Margarita y el archiduque Alberto estaban camino de España para ratificarlos en Barcelona. El marqués de Denia, como caballerizo mayor, era el encargado de los viajes reales, y trasladó el acto de ratificación a Valencia, modificando con ello el plan original. El rey partió de Madrid a Denia el 21 de enero de 1599. De Denia, adonde llegó el 11 de febrero, fue a Valencia. El periplo estuvo jalonado por celebraciones y festejos que se hicieron proverbiales, como testimonian numerosas relaciones[12]. En la ratificación del matrimonio, celebrada en la catedral de Valencia el 18 de abril, Francisco Gómez de Sandoval tuvo una función preeminente, a lo que el rey corres-

---

[9] *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1796, t. IV, p. 194; cit. por el facsímil de esta edición dieciochesca ilustrada y corregida por don Antonio María Espinosa y Cárcel, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1988.

[10] *Ibíd*.

[11] Cfr. el detallado análisis de las relaciones entre Felipe III y el V marqués de Denia que realiza Patrick Williams, "El favorito del rey: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia y I duque de Lerma", cap. II de la obra José Martínez Millán y Mª Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La corte* , vol. III, Madrid, Fundación MAPFRE- Instituto de Cultura, 2008, pp. 185-260.

[12] Cfr. Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

pondió con creces. Mientras la corte estuvo en Valencia, el rey permitió cambios muy significados en el gobierno e hizo posible que ejerciera el dominio sobre los cargos y oficios más notables del estado. Después de viajar desde Valencia a Barcelona para asistir a las *Corts* del principado, regresaron a Denia donde el rey permaneció durante un mes, entre el 24 de julio y el 24 de agosto, halagado y favorecido por la hospitalidad del marqués, como ilustran las octavas de las *Fiestas de Denia* (Valencia, Diego de la Torre, 1599) de Lope de Vega. La influencia de Gómez de Sandoval sobre el rey quedó certificada con la concesión del ducado de Lerma el 11 de noviembre de 1599.

2. Los testimonios

La relación en verso de la ignominiosa visita de la marquesa de Denia hubo de tener una amplia difusión, pues testimonios de ella han quedado conservados en nueve cancioneros manuscritos diferentes del siglo XVII, todos ellos con abundante poesía satírica. Siete de los sonetos sobre el asunto fueron publicados por Rodríguez Marín en un folleto[13] donde transcribía los recogidos en un manuscrito de la Biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros, hoy en la biblioteca de la Hispanic Society of America con la signatura B 2495, un cancionero sevillano que recientemente ha sido editado[14]. Los textos publicados por Rodríguez Marín se proponían como una paráfrasis en verso a la crónica de su amigo Tenorio Cerero. En 1965 fueron editados y comentados nuevos testimonios por Eloy Benito Ruano, quien siguió para su edición el texto de los sonetos conservados en los manuscritos 63 y 64 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, y completó los que faltaban de la serie en esos testimonios con la edición de Rodríguez Marín y el ms. MN 861[15] (*Canciones místicas*), un cancionero religioso y profano que perteneció a Nicolás Bölh de Faber, donde se habían copiado cinco[16]. Tres sonetos ha transmitido el manus-

[13] *Comentarios en verso escritos en 1599 para un libro en prosa que se había de publicar en 1896. Dalos a la estampa el Br. Francisco de Osuna y los dirige al LDO. D. Nicolás Tenorio y Cerero*, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1897. El ejemplar que consultamos, Biblioteca Universitaria de Sevilla, sign. L / 36, aparece encuadernado con el folleto de Nicolás Tenorio y Cerero, *Noticia de las fiestas en honor de la Marquesa de Denia hechas en la ciudad de Sevilla en el año de 1599*, Sevilla, Imprenta C. de Torres, 1896. De esta obra se hizo una tirada de 100 ejemplares y éste es el nº 27, que fue donado por el propio Nicolás Tenorio a la entonces Biblioteca Provincial y Universitaria, como aparece en la hoja de cortesía de su puño y letra.

[14] *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. José Labrador Herraiz, Ralph di Franco y José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2006; remitimos ael estudio preliminar para la descripción externa e interna del manuscrito y para el análisis de su contenido. Don Antonio Rodríguez-Moñino y doña María Brey Mariño describieron las características externas más generales del códice en el *Catálogo* de manuscritos poéticos de la *Hispanic* (*Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, Hispanic Society of America, 1965, vol. I, pp. 98-114). Sus dimensiones son 150 x 101 mm y consta de 352 folios numerados a lápiz por los propios catalogadores modernos. Está encuadernado en pergamino antiguo, que se halla en perfecto estado de conservación. En el lomo –escribe Rodríguez-Moñino– aparece «disparatadamente rotulado en el siglo XIX *POESIS / Varias / de Aldana*», y debajo de la inscripción un pequeño adorno floral y el número 233.

[15] «Jornada y sátiras sevillanas de la Marquesa de Denia (1599)», *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo*, t. XV (1965), pp. 142-156.

[16] Para la descripción externa e interna de este manuscrito, cfr. Pablo Jauralde Pou (coord.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, 6 vols., Madrid, Arco/Libros, 1998-2003, I, pp. 26-46.

crito 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid[17] (manuscrito que sirvió de tesis a Bonneville y que contiene *la segunda parte de la guirnalda odorífera*). Uno incluye el MN 3890[18], cartapacio probablemente formado en Sevilla que recoge numerosos poemas del conde de Roca y de varios poetas hispalenses, entre los que destaca un repertorio significativo de la poesía del «ruiseñor del hampa», el poeta Alonso Álvarez de Soria, de cuya mano pudo salir alguno de los sonetos que examinamos. Otro se copia en el 19387, también de la Biblioteca Nacional, que perteneció al Conde de Guimerá y a Gayangos. Tres recoge el cancionero de poesía española VII, 353 NC/5 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, compilado por el caballero toscano Girolamo Sammoia, que estudió en Salamanca y pasó buena parte de su vida en España[19]. También se copian tres de los sonetos (uno de ellos inédito hasta ahora) en el manuscrito 3857 del fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas[20], un códice marcado por el carácter satírico y burlesco de la mayoría de los poemas, que había pertenecido al catedrático de Derecho de la Universidad de Sevilla don Francisco de Borja Palomo[21]. Finalmente, Rodríguez Marín, en su benemérita biografía de Pedro Espinosa[22], relacionó con el asunto el soneto de Juan de la Cueva «Si quieres por un Píndaro venderte», incluido en el volumen de la Primera parte de las Rimas del poeta sevillano, manuscrito 56-3-4 de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, hipótesis sancionada por Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal en su edición de la poesía de Juan de Arguijo[23], y ampliada después con nuevos argumentos por el propio Garrote[24].

De las distintas fuentes que recogen los sonetos, el manuscrito sevillano de la Hispanic Society es la más completa. Incluye, además, unas quintillas (denominadas redondillas) *contra estos sonetos* «Poetas en nombre sólo», cuyos versos reprueban la audacia de los epigramas y justifican el dispendio económico realizado por el cabildo de la ciudad para agradar a la marquesa de Denia. Benito Ruano atribuye las quintillas al ridiculizado en alguno de los sonetos Juan de Arguijo, aunque a nuestro juicio es un texto autorreferencial, obra de los mismos autores de los sonetos, como se expondrá más adelante.

A continuación enumeramos las composiciones y los testimonios que las han transmitido. Se mantiene el orden seguido en los manuscritos cuando se presentan en serie, que

[17] Cfr. *Ibid*., III, pp. 1837-1861.

[18] Cfr. *Ibid*., II, pp. 980-987.

[19] El manuscrito se describe en María Teresa Cacho, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia. (Descripción e Inventario)*, 2 vols., Florencia, Alinea, 2001, vol. 1, pp. 28-58.

[20] Para la descripción de este manuscrito, cfr. R. Navarro Durán, *Poemas inéditos de Félix Persio, Bertiso*, Diputación Provincial, Sevilla, 1983, pp. 13-17; y José Manuel Rico García, José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo (Biblioteca Central del C.S.I.C., ms. RM 3857)», *Anuario Lope de Vega*, XIV, 2008, pp. 235-268.

[21] Sobre la personalidad de Francisco de Borja Palomo y Rubio (Estepona, 1822 - Sevilla, 1898), cfr. José Manuel Rico García, José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo (Biblioteca Central del C.S.I.C., ms. RM 3857)», art. cit., n. 3.

[22] Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (1907), ed. facs. Con prólogo de Belén Molina Huete, Málaga, Universidad, 2004, p. 129 y 130.

[23] Juan de Arguijo, *Poesía*, ed. Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal, Madrid, Fundación José Manuel Lara (Col. «Clásicos Andaluces», 5), pp. Xviii-xx.

[24] «Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos», *Lectura y Signo*, 1, pp. 41-60, especialmente las pp. 43-46.

parece responder a la secuencia cronológica de los actos del recibimiento. Se incluyen también los testimonios impresos.

1. *Preñado el monte, tímida la gente*
HSA B2495, 331v
MN 861, 620
FN VII-353, 5
MN 3890, 122v
OU 63, 144v
OU 64, 50v
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 146-147.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, pp. 8-9.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 476.

2.- *He aquí que en refrescar los caminantes*
HSA B2495, 332
MN 861, 621
MN 4117, 73
OU 63, 145
OU 64, 51
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 147-148.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, pp. 7-8.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 477.

3.-*En día prodigioso y assiago*
HSA B2495, 332v
MN 861, 623
MN 4117, 73
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», p. 152. Lo transcribe del MN 861, porque no aparece en los códices de Oviedo.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, p. 12.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, pp. 477-478.

4.-*Títulos, generales, cavalleros*
HSA B2495, 333
MN 861, 622
FN VII-353, 5v
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», p. 150.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, p. 9. Lo transcribe del MN 861, porque no aparece en los códices de Oviedo.

Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 478.

5.- *Quae este ista quae ascendit de deserto*
HSA B2495, 333v
MN 861, 623
OU 63, 146
OU 64, 53
FN VII-353, 15
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», p. 151.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, p. 10.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, pp. 478-479.

6.-*Una plaça de arena poluorosa*
HSA B2495, 333v
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 151-152. Lo transcribe de Rodríguez Marín porque no aparece en los códices de Oviedo ni en MN 861.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, p. 11.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 479

7.-*Dó uas, Sevilla, a el husmo de una dueña*, 334
HSA B2495, 334
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», p. 153. Lo transcribe de Rodríguez Marín porque no aparece en los códices de Oviedo ni en MN 861.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, p. 13.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, pp. 479-480.

8.- *Trápala, estruendo, grita y alboroto*
OU 64, 51v
OU 63, 145, r-v
MN 19387, 78
MN 4117, 63v, con la variante del primer verso: *Suena el estruendo grande i alboroto.*
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 148-149.

9.- *Salió el lucente sol con más presteza* [con estrambote]
OU 64, 52
OU 63, 145v
RM 3857, 92
Benito Ruano, "Jornada y sátiras sevillanas", p. 149.

Ms. Palomo (RM 3857), citado por Rodríguez Marín en «Discurso preliminar» a la edición de *Rinconete y Cortadillo* (1905), página 155, nota (1). Introduce una variante en el primer verso: *Salió el dorado sol con más pureza*. Presenta numerosas variantes.

10.- *¡O tristes compañías harreadas!*
OU 64, 52
OU 63, 145v-146
MN 4117, 63
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 149-150.

11.- *Personas ricas, para el bien flemáticas*
RM 3857, 92

12.- *Vil escuadrón mordaz, chusma poética*
RM 3857, 91v
XVII Ms. Palomo (RM 3857), citado por Rodríguez Marín en «Discurso preliminar» a la edición de *Rinconete y Cortadillo* (1905), página 152, nota (1).

13.- *Poetas en nombre solo*
HSA B2495, 334v
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 155-156. Lo transcribe de Rodríguez Marín porque no aparece en los códices de Oviedo ni en MN 861.
Rodríguez Marín, *Comentarios en verso escritos en 1599*, pp. 13-15.
Labrador, DiFranco y Rico, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, pp. 480-481.

14.- *Si quieres por un Píndaro venderte*
BC 56-3-4, *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, f.
F. Rodríguez Marín, Pedro Espinosa, pp. 129-130.
Benito Ruano, «Jornada y sátiras sevillanas», pp. 147-148, nota (19).

2.1. Algunas consideraciones sobre la transmisión

En su conjunto, los sonetos tuvieron una gran difusión. Fueron concebidos y percibidos como una serie unitaria, y así lo dan a entender los testimonios más importantes que los han conservado, ya que los copian consecutivamente y son introducidos con un epígrafe que sirve de título para orientar el contenido. Así en el manuscrito de la Hispanic Society se lee: *Sonetos del reciuimiento que Seuilla hizo a la marquesa de Denia*. En otros casos, el epígrafe aparece sobre el primero, en singular: *Soneto a la entrada de la marquesa de Denia en Sevilla* (mss. OU 64, 50v; OU 63, 144v; MN 861, 621), y rotulados los siguientes con el socorrido «Otro», fórmula habitual de la transmisión poemática manuscrita. Solo en el cancionero florentino, FN VII-353, en el que se copian tres de ellos, uno aparece separado de los otros dos por un buen número de composiciones: en el folio

5 se copia «Preñado el monte…», bajo el epígrafe *Soneto a la entrada de la M[arque]sa de Denia en Sevilla*, seguido de «Títulos, generales…», rotulado con el enunciado anafórico *Soneto a la ya dicha entrada*; diez folios después se copia el soneto rufianesco y macarrónico *Quae est ista quae ascendit del deserto*, encabezado por el epígrafe *Soneto a la entrada de la duquesa de Lerma*, cambio en el título de la mujer de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas que pudo despistar al compilador, quien quizá no advirtió la identificación de la marquesa de Denia con la duquesa de Lerma. La variante del epígrafe se reproduce también en el último verso «él, dándose en los pechos, dixo: '¡Vive, / **gran duquesa** y al rey *ora pro nobis*'», frente a los demás testimonios, que leen *marquesa*. La variante revela que en el códice florentino se copió una versión posterior del soneto, desde luego después de la concesión del ducado de Lerma a Francisco de Sandoval el 11 de noviembre de 1599, un mes después del recibimiento en Sevilla de su mujer. Además, el hecho de que ninguna de las composiciones aluda a esta circunstancia, salvo la variante señalada, es un indicio de la inmediatez de la respuesta satírica de los autores, una de las características de este género de composiciones y que las relaciona directamente con la pasquinata[25]. La fuente más completa es el cancionero de la Hispanic Society, un manuscrito en el que se distinguen cuatro partes bien diferenciadas y que fue confeccionando a lo largo del siglo XVII en Sevilla. Aunque no hay ninguna indicación de su procedencia, la nómina de autores –en su mayor parte jesuitas o poetas relacionados con la Compañía–, los temas y otros indicios, como la presencia de numerosas composiciones luisianas, apuntan a considerar la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla o el Colegio jesuita de San Hermenegildo como el origen de la primera parte del *Cancionero B 2495*. Este terminó haciéndose un poemario religioso muy completo cuando se le añadió el *Cartapacio de varias canciones*, segunda parte, que se continuó por el mismo copista con el *Cartapacio de sonetos*, tercera parte, en la que se hallan los sonetos que nos ocupan y un buen número de poesías satíricas, y al que al final se añadieron, para formar el volumen, unas coplas y poemas latinos dedicados a san Roque, de la mano de otro copista. Materiales diversos que reunió Aldana y Tirado[26], cuyas firmas posesorias rubrican el final de cada una de esas partes. Este cancionero es la fuente única de dos de los sonetos, los numerados 6 (*Una plaça de arena poluorosa*) y 7 (*Dó uas, Sevilla, a el husmo de una dueña*); igualmente, es el único que ha transmitido las quintillas, 13 (*Poetas en nombre solo*).

El sentido de serie se ha perdido en los dos testimonios en los que solo se traslada uno de los sonetos (mss. MN 3890 y MN 19387). El Cartapacio de Palomo es fuente única

[25] Sobre la relación entre los sonetos burlescos y las pasquinata véase J. Lara Garrido, «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. (Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*)», en F. Cerdan, ed., *Hommage a Robert Jammes*, PU du Mirail, Toulouse, 1994, II, pp. 643-654; imprescindible es también el trabajo de José María Díez Borque, «La literatura en la calle. Prosa y poesía en las paredes: pasquines del Siglo de Oro español (I)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 365-383.

[26] El sevillano Francisco José Aldana y Tirado fue clérigo de órdenes menores. Vivió durante la segunda mitad del siglo XVII y el primer cuarto del siguiente siglo; murió en 1726. En el Archivo Municipal de Sevilla, en la sección especial, núm. 11, t. 3, hay unas *Memorias de Sevilla por el Presbítero D. Francisco José de Aldana y Tirado*, unos anales manuscritos que contienen notas curiosas del doctor don Diego de Góngora, comenzadas en 1680 y terminadas a mediados de 1726.

para dos de ellos: los números 11 (*Personas ricas, para el bien flemáticas*) y 12 (*Vil escuadrón mordaz, chusma poética*).

3. La crónica en verso del recibimiento

El viajero alemán Diego de Cuelvis, que había llegado a Sevilla procedente del Algarve en septiembre de 1599, narró, entre fascinado y perplejo cómo fue la entrada en Sevilla de la marquesa en su *Thesoro Chorographico*:

> EL XII DEL OCTUBRE DEL AÑO MDXCIX
> Llegó la marquesa de Denia, hija del duque de Medina Sidonia, con mucha gente acompañada, a la qual hicieron los Señores grandíssimo recibimiento y acatamiento porque salieron a receberla el Asistente de Sevilla Don Diego Pimentel, con muchos otros señores y caballeros de Sevilla. Ciertamente ella fue recebida con pompa real siendo toda la gente y vecinos de la Ciudad en armas y estando cada uno en su orden de la puerta hasta la casa donde se apea. Hechieron los muchachos palmas en la stradas calles y camino donde passava. Dixieron que el Rey escribió a los señores de la Ciudad que hiziessen tal recibimiento como se el Rey fuesse mismo presente o la Reyna.
> Fue recebida en el Alcáçar Real cerca de la Iglesia Mayor con todo su acompañamiento. Las aposentas y salas de lo qual fueron con mucha diligencia y muy ricamente acostadas y aparejadas antes que ella llegó[27].

Las autoridades, como había solicitado de ellas el rey, dieron rango de visita de estado al paso de la marquesa por Sevilla, que venía desde Huelva, donde había acudido a ver a su hija doña Juana, y, ciertamente, como apunta Cuelvis, «ella fue recibida con pompa real siendo toda la gente y vecinos de la ciudad en armas y estando cada uno de ellos en orden…». Acudió una comitiva hasta Huelva para formar el cortejo; se engalanaron las calles con flores y arbustos recogidos en la ribera del Guadalquivir; se convocó al pueblo para recibir a la comitiva en el puente de Triana, por donde hizo su entrada a la ciudad[28]; se contrataron representaciones teatrales[29] de todo género en el trayecto hacia el Alcázar; hubo una naumaquia en el río con dos galeras de la flota de Sicilia, que había llegado en

[27] Ms. cit. ff. 373v-374.

[28] Así consta en el primero de los sonetos: «Preñado el monte, tímida la gente, / desgajan olmos, cortan juncia y caña, / salen diez mill soldados a campaña / y llegan las galeras a la puente» (vv. 1-4).

[29] La prohibición de espectáculos públicos, el cierre de las escuelas o la suspensión de las comedias fueron algunas de las medidas preventivas que se habían dictado para evitar el contagio por la peste; sin embargo, los preceptos de la Junta de Salud que habían estado vigentes hasta hacía pocas semanas, se saltaron a la torera para recibir a la de Denia. José Sánchez-Arjona recoge el siguiente dato extraído del libro de Propios del Ayuntamiento, en 23 de diciembre de 1599: «En las fistas con que se celebró la venida á esta ciudad de la Marquesa de Denia se representaron tres comedias por la compañía de Diego de Santander, á quien se le entregaron 600 reales», *Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Rasco, 1898, p. 100 (cito por la ed. facsímil de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Ayuntamiento, 1994).

días previos; y, con todo, se suspendieron otros actos previstos, entre ellos un simulacro de asalto a una fortaleza, a causa de la muerte de la recién nacida, con que se suspendió todo. Y de todo, «he aquí que desto el pobre agravio forma», lamenta un endecasílabo del soneto 2 (*He aquí que en refrescar los caminantes*).

Las autoridades que consintieron tan bochornoso espectáculo para la dignidad pública fueron puestas en solfa: don Diego Pimentel, don Fernando Enríquez de Ribera, el marqués de Santa Cruz; así fueron reprobados mediante el recurso de la *amplificatio* enumerativa en el soneto 4:

Títulos, generales, cavalleros,
ábitos, capitanes de fronteras,
clarines, caxas, pífanos, vanderas,
soldados, coseletes, mosqueteros,
alguaziles, ministros, escuderos,
damas, galanes, galas y galeras,
tapizes, trompas, músicas, quimeras,
veinti y quatros, jurados, y mazeros.
De gualda va don Diego a dar la venia,
Enríquez de Riuera va de blanco
y el de la Cruz de Malta en voz entera,
diziendo: «¡Afuera, aparta!, que entra Denia!
¡No dispare ninguno! ¡Paso franco!»
Y pasó una muger en su litera[30].

El ataque personal más despiadado fue el que recibió Juan de Arguijo en un soneto en el que se denunciaba el desproporcionado agasajo con que el poeta regaló a la marquesa en su hacienda de Tablantes, en el Aljarafe sevillano, donde se había previsto que hiciera una parada la comitiva. Allí se desplazaron las autoridades[31] a recibir a la de Denia:

He aquí que en refrescar los caminantes
el señor veinte y quatro se ha extremado;
he aquí el de Sancta Cruz, que, rodeado
de señores, salió hasta Tablantes;
he aquí puente y galeras abundantes:
ella, de gente, y ellas, de cuidado;
he aquí, en Seuilla no quedó soldado
que no salió y voluió más necio que antes;
he aquí que la ciudad se uio en forma,
y, de sus regidores, el más digno
relató el parauién en larga arenga;

[30] Citamos por el *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 478. Siempre que los versos o sonetos se encuentren en este testimonio serán citados o reproducidos por él.

[31] José Martín Jiménez describe con detalle la fiesta dada por Arguijo y enumera a los asistentes más notables; véase art. cit., pp. 375 y 376.

> he aquí que el pobre de esto agrauio forma;
> y he aquí, en fin, que la marquesa vino,
> pues díganme, señores, ¿qué que venga?

La acogida dispensada por Arguijo a la marquesa se convirtió en ejemplo de prodigalidad, y en la memoria popular se recordó como el origen de la ruina del poeta sevillano, y así lo reflejan los testimonios de Suárez de Figueroa en *El pasajero*, las *Efemérides del Mtro. De Ceremonias Lcdo. Sebastián de Villegas*, traídas a colación por Rodríguez Marín[32] y Adolfo de Castro[33] o el relato de un testigo de los hechos editado por el cronista astigitano José Martínez Jiménez (1945: 374), testimonios todos ellos recogidos y ampliamente comentados por Garrote Bernal (2006: 42-44). A ellos queremos añadir el copiado en las *Noticias y casos memorables de la Ciudad de Sevilla*, unos anales cuya fuente pudo ser la misma de las *Efemérides*, que se conservan, como se ha dicho, en un manuscrito perteneciente a la biblioteca del Conde del Águila, hoy en el Archivo municipal de Sevilla: «Don Juan de Arguijo hospedó en Tablantes a la marquesa de Denia y le dio colación de doblones, y en estas grandezas y otras cosas consumió 20.000 ducados de rentas, y vivió retraído toda su vida»[34]. A este testimonio unimos el de Rodrigo Caro, quien, además de recordar en sus *Varones insignes* que Arguijo fue un «no solo elegantísimo poeta, sino el Apolo de todos los poetas de España», evocaba, con algo de exageración, el ejemplo de su magnanimidad en el recibimiento de la marquesa, cuya identidad parece no recordar como se deduce por la indeterminación del sintagma una señora:

> […] en la entrada en Sevilla de una señora gastó 40.000 ducados por ser mujer de un privado; y este gasto atrasó tanto su hacienda, de modo que sin ser jugador ni gastador con mujeres, vino a estar tan pobre que solo se sustentaba, hasta que murió, de la dote de su mujer, que eran 40 ducados de renta: para su gran magnificencia corto caudal[35] .

Nada quedó al margen del sarcasmo de los autores de los sonetos. Así, la enumeración caótica está al servicio de la descripción de una fallida[36] y grotesca corrida de toros

---

[32] *Pedro Espinosa, ob. cit.*, p. 126, n. 2

[33] *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina, con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote, por el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Adolfo de Castro*, Madrid, A. de Carlos e Hijos, 1874, p. 81, n. 2.

[34] Archivo Municipal de Sevilla (AMS), subfondo Archivo Histórico-Colecciones. Sección XI «Archivo Biblioteca del Conde del Águila», t. 20 /: rollos 61 y 62, f. 33.

[35] Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. Luis Gómez Canseco, Sevilla, Diputación, 1992, p. 112.

[36] Nicolás Tenorio refiere en su crónica las circunstancias de este festejo y de su aplazamiento: «Lo mejor de todas las fiestas, cual era la de toros y cañas, estuvo a punto de no celebrarse. Enfermó la condesa de Niebla y su madre lo hizo saber a la ciudad diciendo, que le sería imposible presenciarlas desde otro sitio que no fuese el Alcázar… Esto no se efectuó porque fueron aplazados los toros y cañas hasta que mejorase la Condesa, y ambas vinieron a la casa Ayuntamiento el día señalado» (Tenorio y Cerero: 1896: 28-29). La mirada deslumbrada de Cuelvis nos concede más detalles del episodio y es la única fuente que nos informa de la muerte durante la tauromaquia de un joven: «Este día por amor de la Marquesa de Denia sacaron

y de unos juegos de cañas, convertidos, a los ojos del autor, en la feria de las vanidades de la oligarquía de la ciudad en el soneto 6:

Vna plaça de arena poluorosa,
mill andamios de mimbres sobre estacas,
doze toros más mansos que unas bacas,
que fueron de encerrar dificil cosa.
Gran gentalla de vellos deseosa:
ventanas ocupadas de vellacas,
muchos malos ginetes sobre hacas,
librea más lucida que costosa.
Desconformes parejas de jurados,
garrochones y lanças sin lançada,
pechiches en el suelo con la silla,
vn duque y asistente enuaraçados,
una folla de cañas mal jugada;
éstas fueron las fiestas de Seuilla.

Los sonetos también se hicieron eco de la indignación popular por el acuerdo de entregar a la marquesa diez mil escudos de oro como viático para su regreso, porque lo había dictado el rey[37]. La indignación es el motor de esta modalidad de sátira político-civil, es el principio generador de este tipo de poesía y una de las convenciones del género, formulada por Juvenal («si natura negat, facit indignatio versum» [I, 79]), como ha subrayado Lía Schwartz[38]. La injusticia fue tan flagrante que en el propio cabildo hubo

más que de diez y ocho toros. Fue adereçado el deredo o gallesia de la Audiencia Real a la plaça de S. Francisco, con muchos tapizes y ricas almohadas por la Marquesa y donde estuvo con sus Doncellas y Cavelleros. Fue allí presente su hermano el hijo del Duque de Medina Sidonia. Item. El Duque de Alburquerque aun moço vestido de satin negro, y también otros grandes y señores y hidalgos sevillanos y de toda la provincia Andaluzía. Se gastaron este día mucho s mil Ducados porque por lo menos se pagó por una plaza o lugar para mirar XX y veinte y dos Reales, por amor del peligro de los Toros. Fue un hombre matado de los Toros y llevado de la plaça muerto. Los Juegos de Cañas se començaron a las tres o quatro y duraron los Six o Siete a la media día. Entraron todos los Títulos y caballeros XL quarenta a cavallo con diez diferentes libreas muy ricamente dereçadas. Los cavalleron eran todos vestidos a la Moresqua, teniendo en las manos una lança y broqueles de cuero en los quales fueron pintadas las armas de cada uno caballero. Y van delante dellos con las trompetas y tambores de a cavallo vestidos de color azul, blanco y vermejo. Los vestidos de los Señores eran todos de muy ricas telas de oro y plata. Los cavelleros tuvieron guarniciones todas de plata con unas sillas embordadas de Oro. Cavalgavan todos a la Ginete con espuelas largas y apuntadas de un quarto de vara con botas doradas. A la fin jugaron todos juntos con las cañas grandes y muy derechas, tirando siempre cinco contra cinco con ellas». (Diego de Cuelvis: ff. 375v-376).

[37] Así lo narra Tenorio Cerero: «A más de las fiestas que hemos referido con La exactitud que nos ha sido posible, la ciudad, queriendo agradar siempre a sus reyes y superar las indicaciones que don Felipe había hecho en su carta real al asistente D. Diego Pimentel, acordó, en la comisión, servir a la Marquesa con diez mil escudos de oro, resolución que se llevó al cabildo para que este la discutiese y aprobase. Tres cabildos… duró la discusión de si había de hacerse o no el servicio». *Ob. cit*., pp. 46-47. Las actas de estos cabildos y otros documentos municipales son reproducidos en las pp. 55-96.

[38] «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, 6, 1987,

fuertes discrepancias entre sus miembros, que quedaron recogidas en las actas capitulares. La mayor resistencia la ofrecieron los jurados del cabildo frente a los veinticuatros, cuya pertenencia a la nobleza los hizo más indulgentes con las celebraciones y el perjuicio económico para la ciudad. Uno de los sonetos, el número 3 de la relación, expone con ironía el sentimiento popular de consternación que produjo el mandato real y la decisión final del consistorio de entregarle el dinero. El último terceto hace patente la voluntad de denuncia de este conjunto de sonetos, que se proponen como el certificado de tal ignominia:

En día prodigioso y aziago
la sotar[r]eyna y la demás quadrilla,
del almadrava se lanzó a Seuilla
y dio en diez mill escudos Santiago.
Hizo en los bienes propios grande estrago
de la ciudad, que sufre albarda y silla;
quintola en joias que lleuó a Castilla,
con que fundar pudiera otra Cartago.
Pidió a Rica la Maya el asistente;
bayló la çarauanda el regimiento;
en la casa de locos hizo escala;
y también vino a tan gran reciuimiento
Apolo con el coro de su gente
cantando a versos: «¡Venga en ora mala!»

La afrenta pública no podía ser más infame si se repara en la situación social que se vivía en Sevilla en el momento de la visita. Bajo la suntuosa escenografía dispuesta para el recibimiento y halago de la marquesa se descubría una realidad dolorosa: el hambre, provocada por la esterilidad de los campos, y la peste atlántica, que desde la primavera de 1599 azotaba la ciudad con una violencia desacostumbrada, sumada al brote de tabardillo o tifus exantemático, causante de numerosas muertes desde el otoño de 1598[39]. La cifra de pobres que pululaban por la ciudad asombraba a propios y extraños, hasta el punto de que a finales de 1597 el asistente de la ciudad, el conde de Puñonrostro elaboró un registro de «auténticos» pobres que él mismo verificó tras congregarlos en el vasto solar que se abría a las puertas del hospital de las Cinco Llagas, acontecimiento descrito con patetismo por Francisco de Ariño en sus *Anales*: «Fue el mayor teatro que jamás se ha visto porque había más de dos mil pobres, unos sanos y otros viejos, otros cojos y llagados, y mujeres infinitas».

La subida de los precios de los alimentos básicos, especialmente de los cereales, hacía imposible la subsistencia para la mayoría de los pobres: más de mil maravedíes llegó a costar en 1599 la fanega de trigo[40]. El precio de este cereal aumentó sin solución de con-

[39] *Archivo Hispalense*, 2ª ép., XXXVII, 114-116 (1962), pp. 3-23.a de Juan Ignacio Carmona García, *La peste en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 2004; sobre la peste atlántica, véase el cap. «El fuerte impacto de la peste atlántica (1599-1601)», pp. 147-202.

[40] Earl. J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Ariel, 1975, apéndice VI.

tinuidad hasta comienzos del nuevo siglo, y así lo registraron algunas relaciones de sucesos de la época, como la citada *Noticias y casos memorables de la Ciudad de Sevilla*[41]. A ello se unía la bancarrota de la hacienda municipal y la quiebra de la Alhóndiga[42], especialmente grave en 1598 y 1599, hecho que impidió que el granero público paliara la indigencia. La economía municipal pasaba por una situación tan difícil que se tuvo que recurrir a la oligarquía mercantil y a las casas de crédito para enfrentar la epidemia de peste, porque en el mes de mayo hubieron de abrirse tres lugares de aislamiento para los enfermos. Para poner en marcha las innumerables medidas preventivas recomendadas por la Junta de Salud, el Ayuntamiento, ante la quiebra de la economía municipal, recurrió también a la Corona. Al cabo, la cifra total de muertos en la ciudad se aproximó a los diez mil[43]. Estas eran las circunstancias reales que se vivían en Sevilla en el momento de la visita de la marquesa de Denia, pues, aunque la epidemia había remitido provisoriamente a finales de verano, el consistorio y la población padecieron durante el otoño y el invierno siguientes sus secuelas y la fase más destemplada de la escasez de alimentos. Así pues, en una ciudad exangüe por una epidemia de peste que no remitiría del todo hasta 1601, aquel atropello a las vacías arcas públicas se sufrió como una ofensa proferida por la oligarquía municipal contra una sociedad cansada de soportar los agravios de los poderes públicos. Los autores de estos sonetos sirvieron de eco de la indignación popular, se constituyeron en portavoces de la conciencia popular, proclamando la verdad de los hechos, función esencial del poeta satírico[44].

Decir la verdad comportaba riesgos, hasta el punto de pagar con la vida la insolencia de censurar a los poderes civiles o religiosos; baste citar el ejemplo del malogrado Alonso Álvarez de Soria, el ruiseñor del hampa sevillana, que pudo estar detrás de la autoría de alguno de estos sonetos y que murió en el cadalso por las ofensas proferidas al asistente de la ciudad, el conde de Castrillo, don Bernardino de Avellaneda[45]. De los peligros de escribir y difundir este tipo de poesía política nos han proporcionado muestras muy ilustrativas los trabajos de Mercedes Etreros[46] o el capítulo «Escribir en Monipodio. De los libelos de vecinos a las críticas del Rey» de la monografía de Fernando Bouza *Corre manuscrito*[47]. Luis Cabrera de Córdoba registró en su relación de los hechos cómo se persiguió e intentó averiguar la identidad de los autores: «[la marquesa] ha sido muy regalada

[41] *Noticias y casos memorables de la Ciudad de Sevilla, ob. cit.*, f. 33v. «1605: este año fue de gran hambre y valía una fanega de trigo 12 ducados»; en idénticos términos se manifiesta el Padre Rafael Pereira en la relación inédita *Algunas cosas notables sucedidas en Sevilla y otras partes desde el año de 1578*, que se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla; cfr. manuscrito 59-1-3 (olim. 84-7-19) f. 101v.

[42] José Ignacio Martínez Ruiz, *Finanzas municipales y crédito público en la España Moderna. La hacienda de la ciudad de Sevilla, 1528-1768*, Sevilla, Ayuntamiento, 1992, pp. 181-183.

[43] Cfr. Juan Ignacio Carmona García, *La peste en Sevilla, ob. cit.*, p. 172.

[44] Cfr. Lía Schwartz, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *art. cit.* p. 227.

[45] Para la biografía de Alonso Álvarez de Soria y las circunstancias de su muerte, cfr. *El Loaysa de «El celoso extremeño». Estudio histórico-literario*, Tip. de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1901; y José Lara Garrido, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco original*, Litoral, Málaga, 1987.

[46] Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

[47] *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 109-135.

y servida de muchas cosas de estimación y precio, así en joyas como en dinero, por la ciudad y por particulares de ella, lo cual dio ocasión a que se le hicieran muchos sonetos murmurando de ello, y aunque se prendieron algunos, por sospecha de haberlos hecho, no se pudo averiguar»[48]. Lamentablemente la documentación de la Real Audiencia de Sevilla[49] concerniente al año del acontecimiento y siguientes se perdió en el incendio del archivo de 1918, de tal manera que no queda en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, donde hoy se conservan los de la Real Audiencia y Audiencia Territorial, ningún documento judicial de la instrucción del caso. En suma, los autores de estos sonetos asumieron un gran riesgo con la expresión de su inconformismo, puesto que el Estado disponía de un implacable sistema de control y represión, que neutralizaba o perseguía enérgicamente cualquier aliento de rebeldía, cualquier desafío.

4. Los antecedentes satíricos de los sonetos de Denia

Dos sucesos muy próximos en el tiempo fueron ocasión en Sevilla para que algunos poetas dieran rienda suelta a su vena satírica[50]. El primero fue el saqueo de Cádiz en verano de 1596 por los hombres del almirante de la escuadra inglesa Lord Charles Howard Effinghan. El segundo, más cercano aún al recibimiento de la de Denia, fue el túmulo erigido en la ciudad por la muerte de Felipe II.

El objeto de la sátira en el primer caso fue la vergonzosa defensa de Cádiz. El foco principal de los sonetos que se escribieron estuvo puesto en el duque de Medina Sidonia, capitán general de la provincia y costas de Andalucía, quien tenía la responsabilidad de la defensa de las costas andaluzas. La noticia llegó a Sevilla el uno de julio y el asistente de la ciudad, el conde de Priego, convocó el cabildo con el fin de adoptar las medidas para proteger a la ciudad de un eventual ataque y acudir en auxilio de Cádiz. Francisco de Ariño narró con detalle en sus *Anales* el caos que se produjo y las atropelladas decisiones que se tomaron a propósito. Del episodio dejaron testimonio en forma de soneto satírico Juan de la Cueva («Calado hasta las cejas el sombrero»)[51], Alonso Álvarez de Soria («Cuando, don Juan, vuestra famosa espada»)[52], Juan Sáez de Zumeta («¿De qué sirve la gala y gentileza»)[53] y Cervantes («Vimos en julio otra Semana Santa»)[54]. Los cuatro sonetos ex-

[48] *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España*, ed. Madrid, 1857, pp. 50.

[49] Cfr. Nicolás Tenorio y Cerero, *Noticia histórica de la Real Audiencia de Sevilla*, [S.l.]: [s.n.], 1924, p. 37.

[50] Los dos fueron estudiados por Stanko B. Vranich en sus *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia- Chapel Hill, Albatros, 1981; el primero «Vimos en julio otra Semana Santa» pp., 83-93; «El *Voto a Dios* de Cervantes» (pp. 94-104).

[51] *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo*. Coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1863 (ed. facsímil; Gredos, Madrid, 1968), II, cols. 687-688.

[52] Para la transmisión y atribuciones de este soneto véase Lara Garrido, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa...*, p. 50.

[53] Cfr. Francisco Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño». Estudio histórico-literario*, Tip. de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1901, p. 129.

[54] *Miguel de Cervantes, Poesías completas II*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, p. 375. Quien primero atribuyó a Cervantes este soneto fue Juan Antonio Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano.*

presan la indignación por la falta de diligencia del duque y su ineptitud, de la que había dado sobradas pruebas en la jornada de la Invencible; pero, sobre todo, la indignación era la consecuencia de la farsa militar que se había perpetrado mediante la formación de milicias que fueron dispuestas de modo arrogante y gallardo como si se tratara de un desfile celebrativo y no de una verdadera afrenta militar, como Cervantes denuncia con sutil ironía: «Vimos en julio otra Semana Santa /atestada de tantas cofradías /que los soldados llaman compañías / de quien el vulgo y no el inglés se espanta» (vv. 1-3). También en la irrisión producida por el alarde de las milicias y sus oficiales se pueden emparentar argumentalmente estos sonetos con los de Denia.

Los cuatro sonetos coinciden en la expresión de denuncia e indignación. El de Sáez de Zumeta de forma explícita, directa; los otros tres, mediante la ironía como recurso sobre el que se funda el vituperio. En todos, la mordacidad, el sarcasmo, inherentes a la sátira, viene a través de la degradación de los protagonistas de la heroica astracanada. Incluso en el más grave de ellos, el de Sáez de Zumeta termina con el apóstrofe «¡Y el dios de los atunes lo consiente!» (v. 14), aludiendo con el mote al duque de Medina Sidonia, propietario de la almadraba del atún.

La ostentación y fanfarronería públicas de que hicieron gala las milicias sevillanas se reducían a un gesto insustancial, inane, como concluye el soneto cervantino: «Y al cabo en Cádiz, con mesura harta / ido ya el conde[55] sin ningún recelo / triunfando entró el duque de Medina» (vv. 12-14). El gerundio triunfando sintetiza la ironía de todo el soneto, pues el duque entró en la ciudad mucho después de haberse marchado el conde de Essex y después de haberla limpiado de cadáveres y de restos del saqueo don Sancho Martínez de Leyba con doscientos hombres. Magnificencia resuelta en nada; bravuconería pública idéntica al gesto altanero del valentón, reducido a la *nada* con que termina el celebérrimo soneto al túmulo de Felipe II, al que hay que unir el «Por el divino Dios, que esa barrera»[56].

Sea quien fuera el autor de esta réplica del soneto cervantino, el soneto representa un caso paradigmático de intertextualidad: todo en él se supedita a la formulación del de Cervantes, pero hábilmente su autor ha eliminado la ironía de aquél para ofrecernos la variación realista de un mismo tema. Tal operación descubre a las claras la intencionalidad crítica de Cervantes desde el primer verso, porque demuestra cómo fue percibido por sus

Preceden varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles, Madrid, Antonio de Sancha, p. 160. José Solís de los Santos revisa la historia de la atribución y de las fuentes que lo han transmitido en el artículo, «Una edición crítica del soneto *Voto a Dios* de Cervantes», *Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004), p. 8. Un completo análisis del soneto se halla en C. Mata Induráin, «El soneto de Cervantes *A la entrada del Duque de Medina en Cádiz*. Análisis y anotación filológica», en Pedro Ruiz Pérez, ed., *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción, Actas del Coloquio Internacional*, Estepa, diciembre 1998, Estepa, Ayuntamiento, 1999, pp. 143-163.

[55] Hace referencia al conde de Essex, comandante en jefe de la escuadra inglesa, quien, tras saquear la ciudad, se marchó el 15 de julio.

[56] Tres fuentes manuscritas conocidas han transmitid«o el soneto: MN 861, FN VII-353 y el HSA B 2495; las citas de este soneto las hacemos a través de la edición de este manuscrito de la Hispanic Society (*Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, p. 470). Para el conocimiento de la compleja transmisión de los sonetos al túmulo véase el ejemplar análisis de José Solís de los Santos, «Una edición crítica del *Voto a Dios* de Cervantes», *art. cit*.

contemporáneos aquel «Voto a Dios que me espanta esta grandeza». A la luz de este soneto no queda ningún resquicio para poder aceptar la ingenua interpretación de Rodríguez Marín[57], que vio en el discurso del soldado la sincera admiración de Cervantes por las figuras modeladas para el túmulo. Las simetrías y paralelismos entre ambos sonetos explican la dependencia de este para con el de Cervantes: el apóstrofe «Voto a Dios que», se convierte en «Por el divino Dios que»; la sinécdoque hiperbólica del soneto cervantino «esta grandeza», «esta máquina insigne», es, en su réplica, designación directa: «este túmulo inmenso de Sevilla». La visión realista del soneto hace que el término *maravilla* aparezca también aquí como sustantivo empleado con desdén y distanciamiento, que queda subrayado por la impersonal eventual con que se construye el verso: *y ésta que llaman nueva marauilla, / la llamaran mejor nueua quimera*. La *belleza* con que es percibido el túmulo irónicamente por Cervantes es, en el otro, *quimera*. La satisfacción y deslumbramiento por el coste y riqueza de cuanto ve el soldado en el segundo cuarteto del soneto cervantino[58] deviene aquí en amarga crítica social ante el despilfarro injustificado, sintetizado en los sustantivos *humo y cera* que cierran el segundo cuarteto.

¡O torre de Babel! ¡O borrachera,
donde la confusión puso su silla!
¡Qué gastos increíbles acaudilla
por hazer un montón de humo y cera!

Finalmente, un mismo gesto vacío, reducido a la nada, cierra los dos sonetos, el estrambote en el primero y el terceto en el segundo:

A) Y luego, a lo valiente
caló el capelo i requirió la espada;
miró al soslayo y fuese, y no ubo nada

B) y tocando la espada con la mano
le dixo que mentía, y con la taça
le quedaba aguardando en la taberna.

No son pocos los rasgos que permiten relacionar este conjunto de sonetos que hemos descrito con los del recibimiento de la marquesa de Denia y considerar que constituyen una variedad de soneto satírico. Se identifican, como la mayor parte de las composiciones de esta modalidad, por la *indignatio*; su finalidad es la denuncia de la ignominia; tienen como asunto un acontecimiento público, por lo que su alcance es po-

[57] Rodríguez Marín se opne a la interpretación del doctor Thebussem, que había sido expuesta en el folleto *Carta bibliográfica del doctor E. W. Thebussem a Don Francisco de B. Palomo sobre la descripción del túmulo y exequias del Rey D. Felipe II, que ha publicado la Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, Sevilla, Izquierdo, 1869.

[58] ¡Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo! ¡Oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!
Cito por José Solís de los Santos, «Una edición crítica del *Voto a Dios* de Cervantes», *art. cit.*, p. 24.

lítico; la ironía es el recurso que marca el estatuto expresivo del texto; la idea que resume el sentido global de los sonetos es la desproporción entre el suceso celebrado y la ostentación en la celebración; todas las piezas, en fin, recrean originalmente el discurso adoxográfico del elogio irónico de lo banal; lo jocoso es disimulo para encubrir la protesta social[59], y la intención lúdica, la agudeza, como en el epigrama[60], se desvela generalmente al final, pues, ciertamente, este tipo de sátira está muy próxima al epigrama[61].

En lo que concierne a los aspectos retóricos y expresivos también comparten numerosos rasgos, además de la ironía. Desde el punto de vista enunciativo el poeta se inviste de la responsabilidad de ser conciencia del pueblo. En varios de los sonetos a la de Denia los versos se hacen eco del sentir popular ante el despilfarro de la celebración: «he aquí que el pobre de esto agrauio forma» (soneto 2); «Cercenarse an medidas, la postura / imposición tendrá: será bien cara / a los pobres la dueña y su folgura» (soneto 7); «Dizen que soys faetones, que soys ícaros / cuya ruyna al vulgo dará enfado, escándalo, / Por los gastos sin fruto al cuerpo y ánimas» (soneto 12). Interrumpe su discurso Juan de la Cueva en el soneto al saqueo de Cádiz, mordiéndose la lengua, gesto que representa con eficacia la indignación contenida del pueblo: «Y habiendo de decir lo que hubo en esto… / Sempronio, acude y tápame la boca».

El registro expresivo se desliza a lo coloquial y a lo popular, tendencia que se deja ver en la selección del léxico, la presencia de usos propios de la germanía, frases proverbiales y vulgarismos; todo ello favorecido por la inclusión del discurso directo, especialmente en los sonetos rufianescos cuyos versos están puesto en boca de los valentones, como son los casos de los sonetos al túmulo, o el de Denia que introduce la lengua macarrónica «*¿Quae est ista quae ascendit de deserto?*» (soneto 5). La hipérbole con intención jocosa está presente en todos ellos para encarecer irónicamente lo superfluo.

Uno de los recursos retóricos más frecuentes es la enumeración caótica. Se observa en la imprecación al duque de Medina en el primer cuarteto del soneto de Sáez de Zumeta: «¿De qué sirve la gala y gentileza, /las bandas, los penachos matizados, / los forros verdes, rojos y leonados, / si pide armas el tiempo con presteza». Sobre la enumeración mediante la coordinación disyuntiva distributiva se construye todo el soneto 9 a Denia («Trápala, estruendo, grita y alboroto»). La enumeración y el asíndeton, que favorece la idea de confusión y caos, articulan dos que hemos transcrito, el 4: «Títulos, generales, caballeros» y el 6: «Vna plaça de arena poluorosa». El procedimiento compositivo mediante la

[59] Véase sobre la cuestión Anthony Close: "La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de Oro», en Mercedes Blanco (ed.), *Satire politique et dérision*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2003, pp. 75-89.

[60] Para la consideración del género en la preceptiva poética del XVI, véase Juan Gil, *HOMINEM PAGINA NOSTRA SAPIT. Marcial, 1900 años después. Estudios. XIX Centenario de la muerte de Marco Valerio Marcial*, José Javier Ijo Echegoyen, Alfredo Encuentra Ortega (dirs.), Dirección General de Cultura de Aragón en colaboración con la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza y la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 369-385.

[61] Para examinar el parentesco entre la sátira y el epigrama, véanse los trabajos de Lía Schwartz, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», pp. 220-222; y el trabajo de Mercedes Blanco a propósito de algunas sátiras de Góngora, «Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34.

enumeración caótica pudo tener como modelo el soneto anticurialesco de Góngora, fechado por Chacón en 1588, «Grandes más que elephantes, i que habadas»[62] cuya difusión fue amplísima y a cuya influencia en las literaturas española y europea dedicó Dámaso Alonso[63] unas notas. El soneto gongorino termina con el deíctico anafórico esto («Esto es la corte. Buena pro les haga») que sintetiza la enumeración precedente. El demostrativo funciona como un deíctico de fantasía que permite recrear en la conciencia del receptor lo representado verbalmente. Un final semejante tiene «Una plaça poluorosa…»: «estas fueron las fiestas de Seuilla». Al igual que este de Góngora, algunos de los de Denia están diseñados con una estructura inductiva similar, esto es, se enumeran hiperbólicamente las cualidades, partes y propiedades de lo descrito y se concluye con la designación directa, realista, del objeto de la descripción. Con esta técnica dilatoria que desplaza el tema al último verso se subraya la paradoja que permite ver como irreconciliables y desproporcionadas la magnificencia del suceso, cuya descripción se adecua en los medios expresivos (hipérboles, enunciados exclamativos y otras formas de encarecimiento) a la ostentación de los acontecimientos, y la realidad de lo celebrado, presentada lacónicamente en el último verso con la indiferencia propia de la actitud cínica que adopta el sujeto de la enunciación en estos sonetos. El último verso funciona como una suerte de epifonema que sirve de comentario cínico a lo que se acaba de describir, cuyo carácter conclusivo se ve reforzado por conectores oracionales y extraoracionales como y, pues. Esta idea puede ilustrarse con el final del soneto a la marquesa de Denia «Títulos, generales, cavalleros»: «De gualda va don Diego a dar la venia, / Enríquez de Riuera va de blanco / y el de la Cruz de Malta en voz entera, / diziendo: '¡Afuera, aparta!, que entra Denia! /¡No dispare ninguno! ¡Paso franco!' / *Y pasó una muger en su litera*.» (vv. 9-14). El número 2 termina con la actitud cínica referida expresada mediante la pregunta retórica: «y he aquí, en fin, que la marquesa vino, / pues díganme, señores, ¿qué que venga?». Una clara función de epifonema tiene el último verso del soneto de Sáez de Zumeta: «¡Y el dios de los atunes lo consiente!».

---

[62] Es el número 101en la edición de Biruté Ciplijauskaté, Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaté, Madison 1981, Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 319:

Grandes más que elephantes, i que habadas
Títulos liberales como rocas,
Gentiles hombres, solo de sus vocas,
Illustri cauaglier, llaues doradas.
Hábitos, capas digo remendadas,
Damas de haz i enués, uidas sin tocas,
Carroças de ocho bestias, i aun son pocas
Con las que tiran, i que son tiradas.
Catarriberas, ánimas en pena,
Con Bártulos y Abbades la milicia,
I los derechos con espada y daga,
Casas pechos todo a la malicia,
Lodos con perejil y ierba buena.
Esto es la corte. Buena pro les haga.

[63] *Góngora y el Polifemo*, en Dámaso Alonso, *Obras completas*, VII, Madrid, Gredos, 1984, pp. 417-418. No propone Dámaso Alonso nuestra conjetura. Acerca de este soneto y las características de la sátira gongorina, véase Mercedes Blanco, "Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora", art. cit.

Desde el punto de vista métrico, el modelo de soneto con estrambote, especialmente apto para la poesía satírica y burlesca[64], que acabaría consagrando Cervantes en el suyo al túmulo, se repite en el número 9 de los de Denia («salió el dorado sol con más presteza»)[65] . No faltan tampoco algunas modas como la de *esdrujulear* («Vil escuadrón mordaz, chusma poética» [soneto 11]), «Personas ricas para el bien flemáticas» [soneto 12]. El cultivo del esdrújulo, que había introducido el poeta canario Cairasco de Figueroa en su paso por Sevilla[66], fue, en palabras de Antonio Alatorre[67], «febril» en la ciudad hispalense.

Se ha querido en estas líneas examinar tres series de sonetos satíricos producidos en Sevilla en un intervalo de tres años y cuyas concomitancias conforman, se podría decir, una poética específica entre las modalidades de la poesía satírica del final del siglo XVI. Muchos los han transmitido los mismos manuscritos, y, por la disposición en ellos, copiados consecutivamente o en lugares muy próximos, es posible que sus compiladores percibieran también su identidad temática y formal.

5. Consideraciones finales. La autoría

Las catorce composiciones dedicadas al recibimiento de la marquesa de Denia que hemos registrado hasta ahora son un testimonio más de una fértil corriente de la poesía sevillana cultivada con profusión en el último cuarto del Quinientos, la poesía satírico-burlesca, que hoy conocemos mejor gracias a los trabajos de Valentín Núñez Rivera[68]. Los sonetos de Denia son obra de poetas insumisos que expresaron su disconformidad con el poder y la desesperanza social a través del verso. La poesía no fue ajena a lo que José An-

[64] Así lo declara Juan de la Cueva en el *Exemplar poético* (ed. José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986) «i cuando en esto alguna vez ecede / i aumenta versos, es en el burlesco, / que en otros ni aun burlando se concede.» (vv. 1230-1232). Cueva deja así el testimonio de una moda extendida entre los poetas epigramáticos que había ganado muchos adeptos en Sevilla.

[65] Sobre el soneto con estrambote siguen siendo imprescindibles los trabajos de Erasmo Buceta, «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RHi*, LXXII, 1928, pp. 460-474; «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española. (Suplemente)», *RHi*, LXXV, 1929, pp. 583-596; «Nuevas apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RFE*, XVIII, 1931, pp. 239-251; «Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RFE*, XXI, 1934, pp. 361-376.

[66] Sobre la cuestión son indispensables el trabajo de Andrés Sánchez Robayna «Algo más sobre los esdrújulos. (Con una canción inédita de Cairasco)», en *ob. cit.*, pp. 155-171. Sobre el origen del verso esdrújulo y la posible invención de Cairasco, Erasmo Buceta, «Una estrofa de rima interior esdrújula en *El pastor de Filida*», *The Romanic Review* XI, 1920, pp. 61-64; Dorothy Clotelle Clarke, «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro», *Revista de Filología Hispánica* III, 1941, pp. 372-374; Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, t. II, Madrid, Cátedra, 1987, pp.668-680; y el más reciente estudio de Alatorre, nota 84.

[67] Antonio Alatorre, «Cairasco de Figueroa y los primeros tiempos del verso esdrújulo», *Anuario de Letras*, 35, México, 1997, pp. 9-36, p. 15.

[68] Cfr. el capítulo «El elogio burlesco en el contexto sevillano. Hacia una poética de la graciosidad», en el estudio introductorio a Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Salamanca, Universidad, 2010, pp. 51-60; y «Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad», en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 513-537.

tonio Maravall denominó el «clamor de la protesta» que se extendió desde finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII en la España de los Austria[69].

La anonimia, consustancial a la transmisión de la poesía satírica del periodo[70], impide que conozcamos la identidad de los autores de estos sonetos, a falta del hallazgo de documentos que nos permitan avalar algunas hipótesis[71]. Lo que sí creemos es que no fueron obra de poetas aficionados, entregados exclusivamente a dar la matraca, sino de poetas que supieron conjugar sin contradicciones dos facetas en su poesía: lo grave y lo burlesco. Esta armonización representa, como en Cetina, Alcázar, Sáenz de Zumeta, Cueva o Mosquera, el rasgo distintivo de varias promociones de poetas sevillanos. Rodríguez Marín apuntó a la por él llamada *Academia de Ochoa*[72], que, de haber tenido existencia real, sería conveniente llamarla, como propuso Márquez Villanueva, «academia del soneto burlesco»[73]. Rodríguez Marín conjeturó que el origen de estos sonetos estuvo en alguna reunión académica[74] , y apunta a Baltasar del Alcázar, Álvarez de Soria o Juan de la Cueva. El propio Rodríguez Marín atribuyó años después a Cervantes el que comienza «*¿Quae est ista quae descendit de deserto*?, / preguntó un socarrón a un licenciado». En las similitudes rufianescas de éste con el dedicado al túmulo de Felipe II vio la filiación cervantina[75], autoría que fue refutada por Luis Astrana Marín[76].

Eloy Benito Ruano[77] conjeturó la autoría de Juan de Arguijo de las quintillas «Poetas en nombre solo» que ha transmitido el *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society*. Pero la composición es, a nuestro juicio, burla cínica de los mismos hechos, como revela la siguiente quintilla en la que se increpa irónicamente a los autores de los sonetos: «Vosotros, grosera grey, / ¿qué hacéis con tales espantos? / ¿No veis que es costumbre y ley / que se honre Dios en sus santos / y en sus privados el rey?»; la insolencia es tan irreverente que solo cabe aceptarla en clave irónica. Es la misma estrategia dis-

[69] José Antonio Maravall, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972; especialmente el capítulo «Esquemas de las tendencias de oposición hasta mediados del siglo XVII», pp. 211-231.

[70] Cfr. para la cuestión José María Díez Borque, «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *Hispanic Review*, 51, 1983, pp. 371-392.

[71] Conjeturas sobre la autoría de estos sonetos y los del recibimiento a Lope de Vega en 1602 se han planteado en José Manuel Rico García y José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo (Biblioteca Central del C.S.I.C., ms. RM 3857)», *art. cit*. p. 264.

[72] Llama así a un grupo de escritores liderados por el poeta y dramaturgo sevillano Juan de Ochoa, celebrado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*; véase F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*, p. 128, *Rinconete y Cortadillo*, p. 155, «Lope de Vega y Camila Lucinda», p. 256.

[73] Véase F. Márquez Villanueva, «El mundo literario de los académicos de La Argamasilla», *La Torre*, n. ép., I (San Juan de Puerto Rico, 1987), pp. 9-43, (reed. en Id., *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 115-155, p. 124); este enfoque es asumido como tesis por A. L. Martín, «Baltasar del Alcázar and the Sevillian burlesque School», en *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, pp. 55-65.

[74] «Tengo para mí que tanto los siete sonetos copiados como las quintillas que los subsiguen fueron labor hecha para leída en alguna academia poética, y si estoy en lo cierto, ¿cuál pudo ser ésta? Y ¿quiénes los autores de aquéllos? No entraré a tratar de tales cosas, pues sobre que tan lejos no quiero ir, para epístola ya basta, y aun creo que sobra la mitad.», *Rinconete y Cortadillo*, p. 15.

[75] *El Loaysa de «El celoso extremeño». Estudio histórico-literario*, Sevilla, 1901, pp. 23-24.

[76] *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, VII, Madrid, Reus, 1958, p. 758.

[77] Cfr. «Jornada y sátira sevillana de la marquesa de Denia» (1599), *art, cit*., p. 155.

cursiva del soneto 11, «Vil escuadrón mordaz, chusma poética», que se transcribe en el apéndice de este artículo. Es un discurso autorreferencial inspirado en los tópicos de la sátira contra la mala poesía tomados de la sátira séptima de Juvenal, en la expresión de la *indignatio*, y del *dialogo contra i poeti* (1526) de Francesco Berni. A causa de la enemistad[78] aparente que mantuvieron Juan de Arguijo y Juan de la Cueva en los años previos a la publicación del poema de este titulado la *Conquista de la Bética* (1603), que vio la luz gracias a la intercesión del mecenas sevillano, Benito Ruano señala a Juan de la Cueva como el posible autor del soneto «He aquí que en refrescar los caminantes», soneto que tiene como blanco principal a Juan de Arguijo. La hipótesis es plausible, pero creemos que de haber sido obra de Juan de la Cueva, este habría incluido el soneto en los dos volúmenes manuscritos de sus *Rimas* de la Biblioteca Colombina, pues en ellos reunió toda su poesía, también la satírica, incluido el soneto contra Arguijo («Si quieres por un Píndaro venderte») que se relaciona con los sonetos al recibimiento de la de Denia desde que lo editó Rodríguez Marín en su monografía sobre Pedro Espinosa[79]. Si bien el ataque a Juan de Arguijo en ese soneto es incuestionable por la alusión a la *argicena cumbre* (v. 10) y por otras referencias que ha expuesto inequívocamente Garrote Bernal, hemos puesto en cuestión en otro trabajo[80] la pertenencia de este soneto a la serie de los dedicados a la marquesa, aunque lo hemos planteado con la incertidumbre suficiente como para mantenerlo en la relación que hemos propuesto aquí de las composiciones conocidas y conservadas sobre el asunto.

A continuación, en forma de apéndice editamos dos de los sonetos, los números 11 y 12 de nuestra relación, que se hallan en el ms. RM 3857 de la Biblioteca Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El primero no ha sido nunca editado. Rodríguez Marín, que lo vio en el cartapacio de Palomo, no lo transcribe por malo y escatológico; y, ciertamente, la escatología está presente en la dilogía de *cámara* y *támara*, tantos excrementos humanos y deposiciones eran demasiado para la sensibilidad pudibunda del bachiller de Osuna. Pero no es un mal soneto en esdrújulos y el sentido satírico está muy marcado con la alusión mediante la perífrasis del verso 4 al marqués de Denia, privado de Felipe III, o la expresión de la indignación ante el despilfarro, comparando la soberbia y arrogancia del cabildo secular con los mitos de Ícaro y de Faetón. El segundo, como se ha expuesto, fue publicado en nota por Rodríguez Marín en el *«Discurso preliminar» a la edición de Rinconete y Cortadillo* (1905), página 152, nota (1).

José Manuel Rico García
Universidad de Huelva

[78] Datos de esa enemistad proporcionó F. Rodríguez Marín, «Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico», *Revista de Archivos*, Madrid, 1907, pp. 126-130. Una clara exposición de la relación entre Arguijo y Cueva elaboran Gaspar Garrote y Vicente Cristóbal, eds., *Juan de Arguijo. Poesía*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004, pp. xviii-xxii.

[79] *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, pp. 129-130

[80] José Manuel Rico García, «Agrias querellas en la Nueva Roma», en Begoña López Bueno (ed.), *La idea de poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad, 2011 [en prensa]

APÉNDICE

Soneto nº 11
Ms. RM 3857, 92 (aparece numerado en el cartapacio de sonetos con el 87)

Personas ricas para el bien flemáticas,
que apriessa aderezáis quadras y cámaras,
salas, recibimientos y recámaras,
a quien dispensa leyes y premáticas.

Para gentes políticas y práticas
del pie a la mano os vays más que de cámaras,
que no se le da un clavo ni dos támaras
de conservas ni especies aromáticas.

Y por esta razón algunos pícaros
contra el adulador Cabildo vándalo
culpan dádivas, ricas y magnánimas:

dizen que soys faetones, que soys ícaros,
cuya ruyna al vulgo dará enfado, escándalo,
por los gastos sin fruto al cuerpo y ánimas.

Soneto nº 12
Ms. RM 3857, 91v

Vil esquadrón mordaz, chusma poética,
desnuda de virtudes, de hambre pálida,
raza inútil, ni frígida, ni cálida,
mengua de la gentil provincia Bética.

¿Qué altivez vana, qué pasión frenética
……..
a murmurar de la privanza válida,
contra toda opinión, con firma de ética?

Callad, oíd, tened, parad: no es lícito
profanar la solene fiesta pública
con tanta mofa y sátira diabólica.

Empéñese el Cabildo; ande solícito;
páguelo el pueblo, cayga la República,
y no esté la de Denia melancólica.

*El verso 6 no se copió en el manuscrito. Rodríguez Marín lo imaginó del siguiente modo: *qué odio te empuja, turba escuálida*.

Salvador García Castañeda
Presencia de Washington Irving y otros norteamericanos
en la España Romántica (1826-1846)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 113-126

PRESENCIA DE WASHINGTON IRVING Y OTROS NORTEAMERICANOS EN LA ESPAÑA ROMÁNTICA (1826-1846)*

Washington Irving es el representante más destacado, y el más conocido entre nosotros, de la atracción que ejerció España sobre un considerable grupo de norteamericanos quienes a lo largo del siglo XIX dejaron profunda huella de sus experiencias en la cultura de su país. Una huella manifiesta en libros de viajes, en trabajos históricos y literarios, en la creación de bibliotecas y de colecciones de obras de arte, en el extraordinario auge de los estudios universitarios de la lengua, la cultura y la literatura españolas en los Estados Unidos y, finalmente, en difundir el conocimiento de España en aquel país. Esta conferencia tiene el carácter de una visión de conjunto pues me propongo referirme a temas tan amplios como el magisterio y huella de Washington Irving y otros hispanófilos norteamericanos de la primera mitad del XIX sobre la literatura de su país en el momento de transición de la Ilustración al Romanticismo, así como a su decisiva influencia sobre la difusión de los estudios universitarios del español en los Estados Unidos. Me he marcado tentativamente las fechas de 1826 a 1846 por ser respectivamente la de la primera visita a España del Washington Irving autor de *Los cuentos de la Alhambra*, y la de la última como representante diplomático de su país.

En aquellos años la vida cultural, política y económica norteamericana estaba concentrada principalmente en Nueva Inglaterra, al Este del país, y principalmente en Filadelfia, que fue la primera capital de los Estados Unidos, en Boston y en Nueva York. Se podría decir que el resto eran inmensos territorios que iban progresivamente definiéndose como nuevos estados de la Unión.

La clase rectora de Nueva Inglaterra, educada en las ideas de la Ilustración, era sólidamente Unitaria, una denominación protestante que se afincó en el este del país a principios del siglo XIX divulgada por los teólogos de Harvard, y Federalista en política, un partido conservador formado por banqueros, comerciantes ricos, abogados y otros profe-

*Conferencia inagural pronunciada en el *Simposium Internacional Historia, Estética y Poética en la Modernidad del Romanticismo: Washington Irving en la Alhambra.* Patronato de la Alhambra y Generalife-Universidad de Granada, 18 de Febrero de 2010.

** Las traducciones son mías.

Entregado el 1 de septiembre de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

sionales, al que pertenecieron George Washington, John Adams, John Jay y Alexander Hamilton. De esta clase era un escogido grupo de familias burguesas enriquecidas con el comercio, que descendían hereditaria y culturalmente de aquellos protestantes ingleses que se establecieron originariamente en el este y fundaron Boston. Además del poder económico ostentaban el poder político, y especialmente las viejas familias de aquella ciudad, llamados los «Boston Brahmins», que formaban una clase social equivalente a la aristocracia europea. Eran pragmáticos y estaban orgullosos de las virtudes y el emergente poder de su recién fundado país pero se sentían inseguros culturalmente y continuaban admirando a Inglaterra. Tanto Boston como la cercana universidad de Harvard fueron los centros culturales del movimiento conocido como New England Renaissance, y en aquella ciudad nació en 1815 la *North American Review*, la primera revista literaria fundada en los Estados Unidos con el propósito de crear una literatura genuinamente americana[1]. En Nueva Inglaterra se hallaban las mejores editoriales y librerías y un ávido público lector. Aquella sociedad consideraba los viajes a Inglaterra y al resto de Europa como parte integrante de la educación propia de los destinados en el futuro a hacer carrera política. Para «a well-bred gentleman of letters,» el conocimiento de los países europeos era una especie de ritual por el que los varones americanos de cierta clase social adquirían en el extranjero el refinamiento cultural necesario para mantener cierto status socio-cultural ya de vuelta en su país. Cuanto más conocemos aquella sociedad y a quienes la formaban recibimos la impresión de una tupida red de familias de la clase dominante emparentadas unas con otras, cuyos miembros controlaban los cargos políticos y administrativos, la judicatura, la educación y la diplomacia, y distribuían entre sus parientes y amigos más capacitados los puestos públicos.

El interés por las literaturas europeas, entre ellas la española, a lo largo del siglo XIX era un síntoma del creciente cosmopolitismo de los Estados Unidos y de la fascinación ejercida por las viejas civilizaciones sobre las nuevas, como lo fueron la griega sobre la de Roma, la de Italia sobre la inglesa, y las raíces de la cultura norteamericana no estaban en la de los aborígenes indios sino en la británica. Para Stanley T. Williams, a quien se deben los imprescindibles estudios sobre Washington Irving y otros hispanistas norteamericanos, a principios del XIX los americanos se habían mostrado indiferentes a la literatura, la historia y otros aspectos de la cultura española, que no llegaron a apreciarse hasta la tercera década del siglo. Hasta entonces, nuestras letras estaban reducidas a Cervantes y, en segundo lugar, a algunos autores del Siglo de Oro.

Los conocimientos de los norteamericanos acerca de España en el primer tercio del XIX giraban en torno a «la leyenda negra» divulgada por los ingleses, la independencia de nuestras colonias americanas, Cristóbal Colón, el tema del noble salvaje en relación con la Conquista de América, y algunos episodios de nuestra historia. La mayoría de esta información era libresca y provenía de obras extranjeras o de conocidos estereotipos como el fanatismo religioso, la indolencia o el orgullo de los españoles. Y Severn Teackle Wallis (1816-1894), un abogado de Baltimore que visitó España en 1847 y en 1849, escribía

[1] *North American Review* se fundó en Filadelfia en el invierno de 1814 por un grupo de graduados de Harvard, fundamentalmente abogados y clérigos, entre ellos Alexander Hill Everett, y en ella colaboró la mayoría de la gente de letras de aquel siglo.

en sus *Glimpses of Spain* (New York, 1849) que los norteamericanos basaban su desfavorable opinión de España en la equivocada información proporcionada por libros de texto de carácter elemental y por ilustraciones con imágenes de corridas de toros y tormentos de la Inquisición, así como su negativa a admitir que los españoles y los ingleses habían ejercido esencialmente la misma política colonizadora (Williams 1: 339 n79-88).

Como es sabido, en la primera mitad del siglo, España vivió los tiempos difíciles de Fernando VII, de la Regencia de María Cristina y de los albores del reinado de Isabel II. Las antiguas colonias españolas en América se habían independizado y la opinión pública en Inglaterra y en los Estados Unidos, que tanto se beneficiaron económicamente con la creación de las nuevas repúblicas, se manifestaba más abiertamente que nunca en contra del país de la Inquisición y de los Conquistadores. Pero España ofrecía también su pasado medieval, el exotismo oriental del mundo granadino, su glorioso Imperio y la reciente guerra de la Independencia. La visita a España no era tan solo una experiencia geográfica sino también la inmersión en una cultura fascinante.

Aunque el Washington Irving (1783-1857) autor de los *Cuentos de la Alhambra*, es el más conocido entre nosotros, forma parte, como sabemos, de un distinguido grupo de hispanistas norteamericanos con los que comparte no pocas características. Me refiero a Alexander Hill Everett (1790-1847), a Alexander Slidell Mackenzie (1803-1848), a George Ticknor (1791-1871), a William H. Prescott (1796-1859), a Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), y a Obadiah Rich (1777-1850). Con excepción de éste, los demás nacieron entre los dos últimos decenios del siglo XVIII y el primero del XIX y se estableció entre varios de ellos, especialmente en lo que respecta a Irving con los más jóvenes, una relación de maestro a discípulo. Tanto el oficial de marina Slidell Mackenzie como Irving eran de Nueva York, y los demás de Nueva Inglaterra. Allí se educaron en las instituciones más prestigiosas de la época: Dartmouth College, Bowdoin College y Harvard. Su trayectoria profesional les lleva desde los estudios y práctica del Derecho a la enseñanza, al periodismo, a la diplomacia y, sobre todo, a una dedicación plena a los estudios literarios y de la Historia. En sus carreras destaca la fluidez con la que aquellos jóvenes de buena familia pasaban de una profesión a otra y cómo gracias a sus propios merecimientos, y a sus relaciones personales o familiares, llegaban a alcanzar destacados puestos en la política, en la sociedad y en la vida intelectual de su tiempo.

Mencioné anteriormente la importancia que tenían los viajes y la estancia en Europa para su formación y, entre ellos, la de nuestros hispanistas. Me estoy refiriendo aquí como «hispanistas» o «hispanófilos» a unos hombres de letras cuya primera vocación, paradójicamente, no fue el conocimiento de nuestra literatura o de nuestras gentes. Viajaron repetidamente a Inglaterra, estudiaron en Alemania, visitaron Francia e Italia y conocieron otras literaturas antes de sentir la curiosidad y después la atracción por España, un país diferente a los demás de Europa. A principios del XIX era harto difícil encontrar libros extranjeros en los Estados Unidos; así, cuando Ticknor comenzó a aprender alemán mandó a buscar un diccionario a New Hampshire, donde le habían dicho que había uno, su maestro le prestó una gramática y el futuro presidente John Quincy Adams, un ejemplar de *Las desventuras del joven Werther* (Williams 2: 48). Como se recordará, la primera traducción del *Quijote* a una lengua extranjera fue al inglés y el libro de Cervantes tuvo gran popu-

laridad en Gran Bretaña e influyó mucho en su literatura. De allí llegó a los Estados Unidos, donde era conocido especialmente en el este entre las clases cultas, y en cuyas bibliotecas y en las de las universidades no era infrecuente hallar ejemplares. Los estudiosos norteamericanos conocían bien y amaban el *Quijote*, que sin duda contribuyó a influenciar su orientación hacia España. A ello habrá que añadir después la lectura de los libros de Washington Irving, de otras obras literarias y de los relatos de viajes, así como las conversaciones con algunos conocedores de España y su literatura.

La atracción de este último por el pasado medieval e islámico de España podría remontarse a su primera juventud con la lectura en ediciones infantiles de *Las mil y una noches*, de relatos de las andanzas americanas de los conquistadores españoles y de las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita. Y durante su estancia en Francia, donde comenzó a estudiar español en 1824, leyó a Moratín, a Lope y a Cervantes.

Cuando Irving llegó a Madrid en febrero de 1826 era ya conocido en su país y en Inglaterra como autor de *The History of New York by Diedrich Knickerbocker*, *The Sketch-Book*, *Bracebridge Hall* y *The Tales of a Traveller.* Irving había pasado ya la cuarentena, y su situación económica era delicada. De ella le sacó la invitación de su amigo Alexander Hill Everett, ministro plenipotenciario entonces de los Estados Unidos, para venir a España en calidad de Agregado a aquella misión diplomática con el fin de traducir los documentos sobre Colón descubiertos y recién publicados por el erudito Martín Fernández de Navarrete, y darlos a conocer en América. Pero basándose en ellos, decidió escribir en su lugar *The Life and Voyages of Christopher Columbus*, una historia novelada presentada de modo atractivo con destino al gran público, para la que había recogido abundantes materiales en bibliotecas y archivos. Irving llegó a Andalucía en 1828, dos años después de vivir en España y ya con considerables conocimientos históricos adquiridos en sus trabajos sobre Colón. Utilizó parte de ellos para otro libro, *The Conquest of Granad*a, que escribió en Puerto de Santa María, y que se publicó al año siguiente, cuando su autor todavía estaba en España. En este último libro, como en el anterior, también presentaba la historia combinada con elementos novelescos que la hacían accesible y atractiva a un amplio número de lectores[2].

Irving se trasladó a la Alhambra a mediados de mayo de 1829, donde vivió inmerso en «la deliciosa tranquilidad y belleza del aquel lugar» (Williams 2: 26), dedicado a trabajar en un futuro libro, *Tales of the Alhambra* pero concluido apenas el primer borrador, fue llamado a Londres para ocupar el puesto de Primer Secretario de la Legación de los Estados Unidos, y el libro no salió hasta dos años después, en 1832, simultáneamente en Londres (Colburn and Bentley) y en Philadelphia (Carey and Leha). En 1851 vio la luz una segunda edición corregida y aumentada y, a partir de entonces aparecieron numerosas ediciones de *Tales of the Alhambra*, una de las obras más reeditadas de la literatura norteamericana. Fue también muy popular en otros países, especialmente en España, como ha mostrado Javier Villoria en su libro *Washington Irving en España, Cien años de traducciones.*

[2] Se ha especulado acerca de la relación de Irving con Navarrete y si éste consideró que Irving se había aprovechado de su edición para hacer con ella una obra de ficción. De todos modos, Washington Irving entró en la Real Academia de la Historia apadrinado por Navarrete.

Como revelan sus diarios y su correspondencia, los norteamericanos avecindados o de paso en España tuvieron siempre gran interés en buscar la compañía de sus compatriotas y, a este respecto, quiero destacar la figura de Sarah Maria Theresa McKean (1780-1841), hija de Thomas McKean, gobernador del Estado de Pensylvania, quien casó en Filadelfia con Carlos Martínez de Irujo y Tacón, marqués de Casa-Irujo (1763-1824), Ministro Plenipotenciario de España en los Estados Unidos entre 1796 y 1807, y personaje de gran relieve en la corte de Carlos IV[3]. Esta señora, ya viuda y cercana a la cincuentena, vivía en Madrid en 1826, daba muchas fiestas y presidía una tertulia de amigos, que frecuentaban los visitantes distinguidos llegados a Madrid, como Irving a poco de su llegada. Este conoció allí en el invierno de 1826 al oficial de la Marina norteamericana Slidell Mackenzie, cuyos viajes por España en 1826 y en 1834 resultaron en *A Year in Spain* (Boston 1829), un libro dedicado a su amigo Alexander Everett, y que por sus sinceras opiniones acerca del gobierno de Fernando VII fue prohibido de Real Orden y a su autor la entrada en España, y *Spain revisited* (New York 1836). Mackenzie e Irving fueron grandes amigos y este último se encargó de revisar la segunda edición de *A Year in Spain*. Mackenzie facilitó a Irving los términos marítimos de la edición revisada de su *Life of Columbus* (1850), y según Pierre M. Irving, el sobrino autor de *The Life and Letters of Washington Irving, A Year in Spain* fue siempre uno de los libros favoritos de su tío incluso en los tiempos de su vejez. Habitual de aquellas tertulias fue Obadiah Rich, cónsul en Valencia y en Mahón, cuyo nombre aparece frecuentemente en los diarios y en las cartas de los estudiosos y viajeros americanos[4].

Rich era bibliófilo y reunió una gran colección de manuscritos y libros raros relativos a la temprana historia de América, que generosamente tuvo siempre a disposición de sus amigos, entre ellos Washinton Irving, George Ticknor, William H. Prescott, y George Bancroft. En una carta del 17 de septiembre de 1857, Irving se refería a él como «uno de los bibliógrafos más infatigables, inteligentes y con más éxito de Europa. Su casa de Madrid era una jungla literaria plagada de libros curiosos y de ediciones raras, en medio de los que Rich tenía hecha su vida, y en la cual pasé yo muchos meses trabajando. Era un hombre de gran sinceridad y simplicidad de carácter, de disposición amable y servicial y de estricta integridad» (Carta [2534] de Washington Irving desde Sunnyside, September 17, 1857, a S. Austin Allibone, *Letters* IV: 639) *

A juzgar por sus *Diarios* Irving frecuentó allí al joven George Washington Montgomery (1804-1841), nacido en Alicante, donde su padre de distinguida familia irlandesa de Boston, tuvo negocios y fue cónsul de los Estados Unidos. «Don Jorge» había sido secre-

[3] El marqués de Casa- Irujo fue Ministro Plenipotenciario de España en los Estados Unidos entre 1796 y 1807, después en Brasil y en Francia, y Ministro de Asuntos Exteriores; tuvo una gran cultura, conocía las ideas políticas inglesas, y su traducción de *The Wealth of Nations de Adam Smith* se publicó en Madrid en 1792. Era muy rico y, según sus contemporáneos, muy inteligente pero un tanto obstinado e impetuoso. Fue íntimo del Presidente Jefferson, y decano del cuerpo diplomático, y tuvo gran papel político y en la sociedad de Filadelfia.

[4] Slidell Mackenzie cuenta en *Spain Revisited* que en enero de 1834 hizo un viaje en diligencia desde Zaragoza a Madrid, en el que junto a otros viajeros venía el joven Angel Saavedra, quien volvía a España tras diez largos años de exilio. Tuvieron ocasión de conversar y de cambiar ideas y Mackenzie hace de él un retrato muy positivo. Ver A. K. Shields, «Slidell Mackenzie and the Return of Rivas to Madrid», *Hispanic Review*, Vol. 7, No. 2 (April 1939), 145-150.

tario particular del difunto marqués de Casa-Irujo, estaba empleado en la legación norteamericana y era gran admirador del autor de *Chronicle of the Conquest of Granada*, que tradujo con su beneplácito y publicó en Madrid en 1831. *Crónica de la conquista de Granada* fue la primera traducción castellana de esta obra y en ella Montgomery redujo los cien capítulos a setenta y siete, suprimió el personaje del cronista Fray Antonio Agapida y simplificó o acortó en ocasiones texto y notas con un criterio, por lo general, acertado. Siguió de cerca a su modelo, con estilo sobrio y elegante[5]. Y también se debe a «Don Jorge» la adaptación de algunas obras menores suyas en *Tareas de un solitario*. Parte de esta amistad fue la constante protección y el consejo de Irving a Montgomery en cuestiones literarias y de trabajo[6].

En mayo de 1818, mucho antes que Irving, había llegado a Madrid George Ticknor provisto de cartas de introducción, entre ellas una de Thomas Jefferson, para los círculos diplomáticos y culturales de la capital. Había nacido en Boston, era hijo de un banquero, estudió en Dartmouth College, hizo Derecho y practicó la abogacía por poco tiempo pues prefirió dedicarse a los estudios de lenguas. Prueba de la reputación intelectual del joven Ticknor como de su posición social son la oferta que le hizo el futuro Presidente Jefferson del puesto de profesor de Romance Languages en la Universidad de Virginia, y la del mismo puesto que le hizo Harvard, aun antes de que el futuro catedrático conociera bien estas lenguas. Antes de aceptar la última oferta, Ticknor marchó a Europa para familiarizarse con la cultura y con las lenguas que tendría que enseñar. En Alemania estudio alemán, latín y griego en la universidad de Gottingen en 1815, y en 1816 estuvo en Francia, en España y en Portugal. Desde muy temprano había mostrado gran afición al estudio de las lenguas, a los doce años comenzó el de la española y entre sus primeros libros, poseía un ejemplar del *Quijote*. Parece que su decisión de estudiar la literatura española surgió en Gottingen a consecuencia de sus conversaciones con el hispanista Friedrich Bouterwek, en cuya casa vivía. Llegó a Madrid el 23 de mayo de 1818 y permaneció en España cinco meses dedicado intensamente al estudio y a la compra de libros, aunque sin descuidar su vida social. Tomó como profesor de español al arabista José An-

[5] *Crónica de la conquista de Granada*. Escrita en inglés por Mr. Washington Irving. Traducida al castellano por D. Jorge W. Montgomery, autor de *Las tareas de un solitario*. Madrid: 1831, Imp. de M. Sancha, lib. Europea, 2 tomos. Dice Hidalgo, refiriéndose a la traducción que «Está escrito en en un lenguaje romántico y florido, y adornado con pinturas vivas y graciosas, que hacen muy interesante su lectura» (133-134).

[6] En 1834 marchó a los Estados Unidos para cuyo gobierno desempeñó varios puestos diplomáticos, y falleció en Washington en 1841. A Montgomery también se deben *El bastardo de Castilla* (1832), «novela histórica, caballeresca, original» sobre Bernardo del Carpio, que resulta cronológicamente una de las primeras novelas históricas españolas pues, si exceptuamos las escritas en inglés por Valentín de Llanos (*Don Esteban* en 1825, *Sandoval or the Freemason* en 1826) y por Telesforo de Trueba y Cosío (*Gómez Arias* en 1828 y *The Castilian* en 1829), se suele considerar *Los bandos de Castilla* de Ramón López Soler (1830) como la primera novela histórica de nuestro Romanticismo. Ya en América, publicó *Narrative of a journey to Guatemala, in Central America, in 1839*, que relataba las experiencias de una dilatada misión diplomática. Como en otras ocasiones, pidió consejo a Irving y le envió el manuscrito. Se conservan unas cartas que muestran el interés de este último en ayudar a su amigo, así como curiosos detalles de la publicación del libro. Finalmente, *Francisco the Avenger* es un drama en tres actos, localizado en la Venecia convencional de los dramas románticos y abunda en asesinatos y anagnórisis, identidades falsas e imposibles amores. Fue publicado por el autor en inglés, sin fecha ni pie de imprenta, y es posible que Montgomery lo escribiese ya en América.

tonio Conde, antiguo archivero de la Biblioteca Real en tiempos de Carlos IV y de José Bonaparte, que había perdido su puesto por afrancesado, y quien le asesoró en la compra de libros antiguos en una época en la que se vendieron muchas bibliotecas particulares a buenos precios. Desde España marchó a París en 1818 y tanto allí como en Alemania e Inglaterra siguió comprando libros españoles; al año siguiente aceptó la cátedra de Francés y Español en Harvard, y comenzó a enseñar allí en 1819. Se retiró en 1835 al cabo de diez y seis años de enseñanza, y regresó a Europa, donde residió hasta 1838. A su vuelta se dedicó a la investigación y publicó, entre otras cosas, *History of Spanish Literature* (1849) y *Life of William Hickling Prescott* (1864). Alternó estos trabajos con la adquisición de libros y las gestiones conducentes a la creación de la Boston Public Library (1852), a la que donó considerable cantidad de los suyos propios, y en cuyo beneficio emprendió un tercer viaje a Europa.

Su *History of Spanish Literature* en 3 volúmenes (Londres y Nueva York, 1849), que concluyó cuando tenía casi 60 años, fue la labor de su vida. Tuvo éxito inmediato en América, en Inglaterra, en el Continente y especialmente en España y se dijo que superaba a las de Bouterwek y de Sismondi, por considerar la literatura como un reflejo del carácter, las costumbres y la civilización españolas. Como obra de indispensable referencia salieron varias ediciones y fue traducida al español por Pascual de Gayangos.

Al igual que sus amigos Ticknor y Longfellow, William H. Prescott (1796-1859) era Unitario, conservador y bibliófilo y venía de una poderosa familia de Boston. Había estudiado en Harvard, abandonó los estudios de leyes y se casó con la hija de un próspero comerciante. No sabemos qué le llevo a interesarse por los estudios hispánicos aunque parece que fue en 1824 tras haberle leído Ticknor algunos capítulos de su *History of Spanish Literature*. Prescott tenía entonces 28 años, era ya conocido como escritor, y el 1 de diciembre del mismo 1824 comenzó a aprender español. Su *History of the Reign of Ferdinand and Isabelle the Catholic* (1838) fue muy bien acogida, se agotó la edición en cinco semanas y se tradujo al español, al francés, al alemán, al italiano y al ruso. Richard Ford la consideraba como la mejor obra histórica publicada en América y no inferior a las europeas de la primera mitad del siglo (103) y, según Williams (1: 145), despertó el respeto de los europeos por los investigadores norteamericanos. A la popularidad de *History of the Conquest of México* (1843) y de *History of the Conquest of Perú* (1847) contribuyó el interés que había por España en aquellos años y sobre todo, por Hispanoamérica debido a las obras de otros historiadores, a las crecientes relaciones comerciales, a los artículos en las revistas y a los libros de viajes. Contrariamente a la opinión prevalente entre los críticos protestantes norteamericanos e ingleses Prescott defendió a los conquistadores españoles, quienes obraron según los códigos de conducta propios de su época, y justificó su celo en suprimir la infidelidad religiosa de los indios. Aunque sus amplios conocimientos fueron solamente librescos, y quizá debido a su impedimento físico, nunca visitó España, escribió que «En verdad puedo llamar a España mi patria adoptiva porque he vivido más en ella, por lo menos en espíritu, los últimos 30 años de mi vida que en mi propio país». (Williams 2:121)[7].

[7] Ticknor escribió *Life of William Hickling* Prescott tras la temprana muerte de Prescott, que para él significó además de la pérdida de un amigo íntimo el fin de una generación de hispanistas.

Henry Wadsworth Longfellow, el más joven del grupo, fue desde la infancia un apasionado lector y un enamorado de la lengua y la literatura española, en especial de la obra de Cervantes. En sus años de estudiante en Bowdoin College leyó a Washington Irving, a quien admiraba y con el que luego contrajo una duradera amistad, y decidió ser escritor. Con este fin pasó tres años en Europa dedicados al estudio y en 1829 fue nombrado profesor de lenguas modernas en el mismo Bowdoin College, del que su abuelo había sido uno de los fundadores. Al jubilarse Ticknor, su protector y amigo, ocupó en 1835 la cátedra de lenguas románicas en Harvard, después de haber pasado año y medio más en Europa para ampliar estudios. Al cabo de dieciocho años abandonó la enseñanza para dedicarse de lleno a la literatura.

Longfellow llegó a Madrid el 6 de marzo de 1827, acudió a las tertulias de la marquesa viuda de Casa Irujo, intimó con Slidell Mackenzie, y frecuentó a Everett, a Obadiah Rich y a sus familias, trató a Montgomery, y conoció al fin a su admirado Washington Irving, quien por entonces trabajaba intensamente en su *Life and Voyages of Christopher Columbus*. En el mes de septiembre hizo un viaje en galera a Andalucia para visitar Sevilla, Cádiz y Granada, y a fines de noviembre tomó un barco para Marsella. Su estancia en España había durado ocho meses. Enamorado de nuestra lengua, que hablaba bien, Longfellow tenía un amplio conocimiento de nuestra literatura, su viaje a España, según Williams, fue la experiencia más inolvidable de su vida (2:157), y sus cartas, su diario y las partes de su libro *Outre-Mer* dedicadas a España revelan una visión romántica y libresca, a través de Cervantes y de nuestros clásicos.

Las primeras universidades norteamericanas nacieron en el este del país y a cargo de diversas denominaciones religiosas; la primera fue Harvard en 1636, seguida de William and Mary en 1691, Yale (1701), Princeton (1746), University of Pennsylvania (1751), Columbia (1754), Bowdoin College (1794) y otras tantas que se fueron extendiendo por todo el país. A mediados del XVIII ya había interés por aprender español en las ciudades del este para negociar con la América hispana, y el primer libro de texto para la enseñanza del español publicado en Estados Unidos fue *A Short Introduction to the Spanish Language*, impreso en Nueva York en 1751.

El español interesaba, por un lado, por las incipientes relaciones comerciales con las antiguas colonias españolas, que iban independizándose, y por otro, por la atracción que ejercía un país tan exótico y tan lleno de contrastes como España. El *Quijote*, como dije antes, era un libro conocido entre las minorías educadas del país y muy amado por los futuros hispanistas. A principios del XIX fue abriéndose paso la idea de estudiar lenguas extranjeras a nivel universitario, preferentemente alemán, francés, español e italiano. Jefferson estableció una cátedra de lenguas modernas en William and Mary, y Abiel Smith, un hombre de negocios antiguo alumno de Harvard, dejó 20.000 dólares para crear la cátedra de su nombre en su *alma mater* para el estudio de la lengua y literatura española y francesa.

El primer titular fue Ticknor desde 1819 hasta 1835, y durante aquellos años organizó los departamentos de lenguas, y creó programas en los que potenció de manera innovadora los estudios del español y del francés en aquella universidad; de sus ideas acerca de la enseñanza son muestra, además de los syllabus y las notas de clase, su *Lecture on*

the Best Methods of Teaching the Living Languages, que publicó en 1833. Le sucedió Longfellow, y el tercer titular de la cátedra, en septiembre de 1856 fue James Russell Lowell, diplomático, escritor e hispanista. Para entonces, los estudios de lengua y literatura españolas formaban ya parte del programa de muchas universidades norteamericanas.

Entre los textos usados por Ticknor para la enseñanza del español estaban las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte, la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís y la antología *Colmena española, o piezas escogidas de varios autores españoles, morales, instructivas y divertidas* (1825), con trozos escogidos del *Lazarillo*, Cervantes, Feijoo, y el P. Isla, del hispano francés Francis Sales, maestro de Ticknor y de muchas generaciones de estudiantes en Harvard durante 35 años (Williams 1:180ss). Longfellow preparó como texto para sus clases un volumen titulado *Novelas españolas*, que contenía «El serrano de las Alpujarras» y «El cuadro misterioso», ambas de George Washington Montgomery, con una advertencia «Al Lector: Estas novelitas sacadas de las *Tareas de un solitario* son imitaciones del *Rip Van Winkle* y del *Joven Italiano (The Young Italian)* del célebre Washington Irving», en la que no mencionaba a Montgomery, su verdadero autor. Salieron dos ediciones, Portland, 1830 y Brunswick, 1831; hay otra edición bajo el nombre *El serrano de las Alpujarras and El cuadro misterioso, two Spanish novels taken from Las tareas de un solitario*, New York 1842; y otra de *Novelas españolas y Coplas de Manrique…*, «The *Novelas españolas* are adaptations in Spanish from Washington Irving's *Rip Van Winckle* and *The Young Italian…*» [Las *Novelas Españolas* son adaptaciones en castellano de *Rip Van Winckle* y *The Young Italian* de Washington Irving]. En todas ellas se ha omitido el nombre de su autor[8].

Finalmente, querría destacar aquí la visión que tuvieron de España aquellos hispanófilos americanos y la aportación de todos ellos a nuestras letras. Andalucía ha sido siempre la parte de España preferida por los viajeros extranjeros y, bien de paso o intencionadamente, muchos de ellos visitaron Granada y la Alhambra, como Henry Swinburne en 1775-1776, Richard Ford de 1830 a 1833, y George Borrow en 1835. Todos admiraban la belleza evocadora de aquellos lugares pero lamentaban su ruinoso estado aunque en su última visita Ford advertía que «los encantadores escritos de Washington Irving y la admiración de los viajeros europeos han hecho últimamente avergonzarse a las autoridades, moviéndolas a una actitud más conservadora respecto a la Alhambra» (Robertson 222). Unas palabras que revelan tanto la difusión y popularidad del libro de Irving como su benéfica influencia sobre la restauración y el cuidado de este conjunto monumental. De hecho, a la Alhambra comienza a llegar un turismo cada vez más numeroso que ha leído a Irving y trae consigo el *Hand-Book for Travellers in Spain* (1845), de Richard Ford; según Robertson, «Con la publicación del *Hand-Book,* España dejaba de ser

[8] En 1818 Ticknor conoció a Bohl de Faber y visito su magnífica biblioteca; de él dijo que «Pocos extranjeros han hecho tanto por la literatura española como ha hecho Bohl de Faber» (Williams 2:`53). Para la relación de Irving con Fernán Caballero, véanse entre los artículos de Stanley T. Williams, «Washington Irving and Fernán Caballero», *Journal of English and Germanic Philology* (July 1930), 352-366; E. H. Hespelt y Stanley T. Williams, «Washington Irving's Notes on Fernán Caballero's Stories», PMLA, 49 (December 1934), 1129-1139; y Blasina Cantizano (2003). «Washington Irving y Fernán Caballero: influencias y coincidencias literarias». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23 (Madrid). www. ucm.es/info/especulo/numero23/Irving.html.

la gran desconocida» (283). Pero todavía en 1840 Theophile Gautier y un amigo suyo, «no satisfechos con visitar la Alhambra, consiguieron introducirse en el propio palacio –las casas vecinas se alquilaban a ingleses por una renta elevadísima–, donde permanecerían cuatro jornadas. Las autoridades no les dieron permiso formal pero accedieron a no darse por enteradas de su presencia. Instalado en el Patio de los Leones, con dos colchonetas, una lámpara de latón, una vasija de barro y unas cuantas botellas de vino de Jerez que se conservaba fresco sumergido en la fuente, Gautier pasó alguno de los momentos más felices de su vida» (Robertson 304-305).

Cronológicamente, el primer americano en llegar a España fue Ticknor, considerado como el padre del hispanismo en aquel país por su *Historia de la literatura española*, una monumental obra de referencia en su tiempo; por su magisterio en Harvard, donde creó y organizó el departamento y los estudios de lenguas románicas y particularmente de la española; por su incansable y fructífera labor de bibliófilo y su decisivo papel en la creación de la Biblioteca Pública de Boston y de sus fondos hispánicos; y, en fin, como mentor y amigo de Irving, de Prescott, de Longfellow y de Lowell. En reconocimiento a sus méritos, fue elegido académico de la Real Academia de la Historia cuando contaba 27 años.

Ticknor vino con el firme propósito de llevar adelante su plan de trabajo, y su *Life, Letters and Journals* revelan un atento observador de la realidad. Sin embargo el encanto que ejercía Granada sobre los románticos alcanzó también a este hombre práctico cuando escribió: «La Alhambra, un nombre que hará hervir mi sangre aunque viva cien años» (Williams 2:58).

Las observaciones sobre España contenidas en *Life* (1876), publicadas sesenta años después de su primer viaje, son de las más perceptivas escritas por un americano sobre España en los ominosos tiempos de Fernando VII (Williams 2: 54). No hay en ellas los prejuicios religiosos propios de los unitarios de Nueva Inglaterra y Ticknor mostró tanto los aspectos positivos como los negativos de España aunque sin duda no le resultaría fácil conciliar su amor al progreso con la atracción romántica que ejercía la atrasada patria de Don Quijote. Su imagen de España se difundió entre el escogido círculo de los lectores de sus diarios y de sus cartas y de los alumnos de sus cursos en Harvard.

Washington Irving no había cumplido los 43 años cuando llegó por primera vez a España, y 45 cuando publicó *The Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828). Los tres primeros años (1826-1829), fueron los granadinos y los más productivos, y dedicó los cuatro de su segunda estancia (1842-1846) a su función diplomática ante la corte de Isabel II. Sus libros *The Life and Voyages of Christopher Columbus*, *Chronicle of the Conquest of Granada*, *The Voyages of the Companions of Columbus* y las dos ediciones de *Tales of the Alhambra*, representan más de la tercera parte de su obra dedicada a temas españoles.

Quienes conocieron y escribieron sobre la España de aquellos años se vieron en la disyuntiva de expresar francamente sus opiniones como hicieron Mackenzie, Ticknor y otros, o ignorar la realidad, al igual que Irving y después Longfellow. *Tales of the Alhambra* pintan un mundo poblado por pintorescos campesinos e hidalgos de raigambre costumbrista, felices en su pobreza en un lugar paradisiaco en el que se ha detenido el tiempo. Irving describió a sus lectores una Alhambra representativa de Andalucía o aun de España, como un amable refugio para quienes, como él, huían de las realidades del pre-

sente. Sus diarios y sus cartas le revelan como un atento observador de tipos y escenas populares que contempla con afectuoso distanciamiento. «Me parece –escribía– que los españoles son todavía más pintorescos que los italianos; cada hijo de su madre se merece un estudio» (Williams 2:13). En su viaje conoció a Nicolás Bohl de Faber, y a su hija, la futura Fernán Caballero, a quienes visitó en el Puerto de Santa María y con los que estableció gran amistad. Esta le refirió anécdotas y cuentos folklóricos de Andalucía y le orientó sobre el estudio de sus costumbres. Por su parte, parece que Irving ayudó a Fernán Caballero en la composición de *La familia de Alvareda*[8].

Pere Gifra-Adroher destaca que aunque Irving no ignoraba la menesterosa situación del país y sus graves problemas políticos, económicos y sociales como las invasiones napoleónicas, el absolutismo de Fernando VII, la prepotencia del clero, o la ruinosa economía, evitó mencionarlos y cuando lo hizo, fue indirectamente y de manera humorística. Sus comentarios sobre los miembros de las clases sociales que le rodean en Granada le muestran como un reaccionario a favor del *status quo* que no trató de ilustrar a sus lectores sino tan solo de entretenerles.

La difusión de *Tales of the Alhambra*, considerada como la obra más destacada y más popular escrita por un americano antes de 1850, estimuló a otros autores a lo largo del siglo a escribir sobre temas orientales y granadinos aunque algunos admitieron que renunciaban a describir la Alhambra después de haberlo hecho Washington Irving tan magistralmente. Al igual que en arquitectura, el «Alhambrismo» llegó a ser una moda en Inglaterra y en los Estados Unidos. Y la visión que éste tuvo de la Alhambra como uno de los retiros más deliciosos y románticamente solitarios del mundo y la difusión en su libro hizo universalmente conocido el nombre de la Alhambra de Granada, que fue desde entonces la meta de un peregrinaje sentimental y literario.

El joven Longfellow fue apasionado lector y admirador de Washington Irving, quien inspiró en él su visión sentimental e idealizada de España. Su amor a los clásicos y su nostalgia de los tiempos del Medioevo y del siglo de oro le llevaron a pintar en sus obras un país inexistente que él prefería creer que era el del presente. Y aunque tuvo ocasiones de visitar de nuevo España no quiso hacerlo para evitar el posible desencanto de no reconocer aquella que vió en su juventud. A Longfellow no le interesaban los problemas políticos y sociales, y España era un refugio contra el prosaísmo de la realidad: «Mis pensamientos –escribía– rechazan instintivamente la degradación del presente y buscan la gloria del pasado» (Gifra 179).

Destaca Gifra que al contrario de los demás viajeros americanos, Longfellow consideraba el catolicismo como una expresión religiosa más en lugar de ser la diferencia fundamental entre España y el protestantismo americano. Su viaje, según Williams, fue la experiencia más inolvidable de su vida, y su visita a Granada tuvo el carácter de una epifanía. Contemplando a solas la Alhambra a la luz de la luna, «desvelado, fascinado por el genio del lugar, extasiado por la belleza de la noche estrellada», se pregunta, «¿Es realidad y no un sueño? ¿Estoy de verdad en Granada? ¿Estoy de veras dentro de los muros de ese paraíso terrestre de los reyes moros?». Y al recordar aquella experiencia escribe que no tiene palabras para describir aquellos lugares: «Vagos recuerdos ocupan mi mente, imágenes deslumbrantes pero indefinidas como el recuerdo de un sueño maravilloso…» (Gifra: 185).

Los desastrosos resultados de la guerra de la Independencia, las disensiones de absolutistas y liberales, la Desamortización de Mendizábal y la primera guerra carlista afectaron notablemente las bibliotecas de la Iglesia y las de los particulares, por lo que en la España de aquel siglo, especialmente en su primera mitad, los libreros anticuarios, los coleccionistas y los bibliófilos tuvieron ocasión de adquirir manuscritos, libros raros y aun joyas bibliográficas a precios muy ventajosos. Así se formaron bibliotecas privadas de importancia como la de Lord Holland, la de Nicolás Bohl de Faber, la de Pascual de Gayangos, la del marqués de Jerez de los Caballeros y tantas otras. Por los diarios y las cartas de los hispanófilos americanos de aquella época sabemos de sus visitas a los archivos y bibliotecas monacales y del gobierno para consultar papeles relacionados con sus trabajos de investigación, así como de la búsqueda y compra de libros para sus propias bibliotecas. Así lo hicieron Washington Irving, Ticknor, Prescott, a través de agentes, y Longfellow, todos ellos dotados del entusiasmo y los fondos necesarios para hacer posibles sus aficiones. Entre todos destaca el cónsul Obadiah Rich, a quien me referí antes como un destacado bibliófilo y un generoso amigo.

Algunos de aquellos hispanistas fueron amigos o protegidos de presidentes de los Estados Unidos (como Alexander Hill Everett lo fue de John Quincey Adams, o Ticknor de Thomas Jefferson) y llegaron a España con un propósito definido. Tan solo podríamos considerar a Alexander Slidell Mackenzie como uno de aquellos «curiosos impertinentes» como llamó Ian Robertson, a los viajeros amantes de la aventura y ansiosos de conocer las costumbres y la gente de España. Los demás eran gente de letras, enamorados de nuestra historia y de nuestros clásicos, a cuyo estudio dedicaron su vida. Sorprende un tanto lo breve sus visitas: Ticknor vivió en España cinco meses intensamente dedicados al estudio y a comprar libros, Longfellow, ocho, y Prescott, casi ciego desde la juventud, nunca pisó España. La excepción fue Washintong Irving, quien llegó a Madrid a traducir una obra histórica y a conocer el legendario pasado oriental del sur de España, visitó Andalucía, vivió en la Alhambra y de esta indeleble experiencia resultaron *Crónica de la Conquista de Granad*a, y los *Cuentos de la Alhambra*, que unieron para siempre su nombre al de esta ciudad.

Ticknor y Prescott eran amigos desde los tiempos de estudiantes en Harvard, Irving y Longfellow intimaron con Mackenzie, con Obadiah Rich y con Montgomery en Madrid, Irving y Ticknor se habían conocido en Londres en 1818, y tanto la persona del ministro de los Estados Unidos Everett como las tertulias de la marquesa viuda de Casa Irujo fueron puntos de atracción para sus compatriotas. El arabista José Antonio Conde fue amigo de Ticknor, Martín Fernández de Navarrete lo fue de Irving, y a la amistad y los extensos conocimientos del erudito angloparlante Pascual de Gayangos recurrieron todos. Formaron un grupo de hombres de letras americanos de distinción dedicados al estudio y al redescubrimiento de las tradiciones y de la historia de nuestro país. Hoy son autores clásicos en la literatura del suyo, y creo que su labor de hispanistas merece revalidarse y difundirse más, tanto por el valor de su obra como por el de su aportación a difundir una imagen positiva de España.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

BIBLIOGRAFÍA

ADERMAN, Ralph M. (1990). *Essays on Washington Irving*. Boston: G. K. Hall.

ARVIN, Newton (2006). *Longfellow: His Life and Work.* Boston:Little, Brown, 1962.

BURSTEIN, Andrew (2007). *The Original Knickerbocker. The Life of Washington Irving*. New York: Basic Books.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CARR, Raymond (1982). *Spain 1808-1939*. Oxford: Oxford U. P.

COLÓN, María Luisa (1951). *Impresos en español publicados en Filadelfia durante los años 1800 a 1835*. M. A, Thesis, Catholic University of America, Washington D.C.

DOWLING, John (1989). «Hispanism in the United States: The Eighteen Century and Romanticism», *Monographic Review / Revista Monográfica* 5, 140-152.

EVERETT, Alexander Hill (1975). *Prose Pieces and Correspondence* (Elizabeth Evans, ed.). St. Paul, Minn: The John Collet Press.

FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ (1985). *Enrique, Spain's Contribution to the Independence of the United States*. Embassy of Spain. Publicado previamente en *Revista / Review Interamericana*, Vol. X, 3 (Fall 1980).

FORD, Richard, *Hand-Book for Travellers in Spain*, 1845.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1999). «Acerca de George Washington Montgomery, Washington Irving y otros hispanistas norteamericanos de la época fernandina». En *Ideas en sus paisajes. Homenaje al Profesor Russell P. Sebold*. Universidad de Alicante, pp. 195-201).

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, ed. (1981). *Imagen romántica de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 2 vols.

GIFRA-ADROHER, Pere (1998). «Rough Memories from a Romantic Land: The Politics of Travel, in Alexander Mackenzie's *A Year in Spain*». En *Travel Essentials. Collected Essays on Travel Writing*. (Santiago Henríquez, ed.), Las Palmas: Chandlon Inn Press, 19-42.

— (2000). *Between History and Romance. Travel writing on Spain in the early Nineteenth-Century United States*. Fairlehigh Dickinson U. P.

GONZÁLEZ-GERTH, Miguel, «The Image of Spain in American Literature, 1815-1865», *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 4, 2 (April 1962), 257-272

GRABAR, Oleg (1978). *The Alhambra*. Cambridge, Mass., Harvard U. P.

HENRÍQUEZ, Santiago, ed. (1998). *Travel Essentials. Collected Essays on Travel Writing*. Las Palmas: Chandlon Inn Press,

HIDALGO, Dionisio, *Diccionario General de Bibliografía Española*, vol. 2. Madrid: Imprenta de Julián Peña, 1867

IRVING, Pierre M. (1862-1864). *The Life and Letters of Washington Irving*. New York, 4 vols.

IRVING ,Washington (1969-1986). *Journals and Notebooks* (Nathalia Wright, ed.). U of Wisconsin Press, 4 vols.

— (1978). *Letters* (Ralph M. Aderman, Herbert L. Kleinfield and Jennifer S. Banks, eds.). Boston: Twayne Publishers, 4 vols.

— (1989). *The Complete Works of Washington Irving*. Vol. XXX. *Bibliography*. (Edwin T. Bowden, ed.), Boston: Twayne Publishers

KAGAN, Richard L., ed., *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. U. of Illinois Press, 2002.

LANERO, Juan José y Secundino Villoria (1996). *Literatura en traduccion. Versiones españolas de autores americanos del siglo XIX*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

LENEHAM, William T. y Andrew B. Myers, eds. (1983). *The Alhambra*, Boston: Twayne

LONGFELLOW, Samuel (1886). *Henry Wadsworth Longfellow*. Houghton Mifflin Co.

PENNEY, Clara Louise (1926). *Washington Irving Diary. Spain 1828-1829*. New York: The Hispanic Society of America.

SHIELDS, A. K., «Slidell Mackenzie and the Return of Rivas to Madrid», *Hispanic Review*, Vol. 7, No. 2 (April 1939), 145-150.

TICKNOR, George, *Life, Letters and Journals*. Boston, 1876

ROBERTSON, Ian (1988). *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Madrid: Serbal / SCIC.

TYACK, David B. (1967). *George Ticknor and the Boston Brahmins Cambridge*, Mass., Harvard U. P.

VILAR, Mar. (1996). *La prensa en los orígenes de las enseñanza del español en los Estados Unidos (1823-33)*. Murcia: Universidad

— (1955). *The Spanish Background of American Literature*. New Haven: Yale U. P., 2 vols.

WILLIAMS, Stanley T. (1971). *The Life of Washington Irving*. New York: Octagon Books, 2 vols.

VILLORIA PRIETO, Javier (1998). *Washington Irving en España, Cien años de traducciones*. Universidad de León.

Mª Pilar Espín Templado
El Teatro de Béquer
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 125-159

EL TEATRO DE BÉCQUER

Muchos tópicos, a la vez que carencias, nos encontramos en lo que concierne al estudio de la obra dramática de Gustavo Adolfo Bécquer. Está claro que sus nueve obras teatrales firmadas con sus seudónimos (una comedia y seis zarzuelas[1], cuatro de ellas arreglos o adaptaciones) y la breve pieza inserta en *El Contemporáneo* del 16 de marzo de 1862, titulada *Un drama. Hojas arrancadas de un libro de memorias*, junto con su versión trágica de *Hamlet*, nunca van a emular cuantitativa ni cualitativamente su producción poética. Razón de más para que su teatro se vea, de una vez por todas, alejado de las continuas comparaciones que lo desvalorizan respecto a su creación lírica.

De todos es conocido que la leyenda de Bécquer, iniciada con los escritos de sus amigos al editar sus obras en 1871, ofrecía como resultado de la mezcla de su biografía y su poesía «una imagen del poeta que todavía perdura, que presenta su vida como una sucesión de desgracias e incomprensiones, haciendo de él un *ángel desterrado*, que encontraba alivio solamente en sus ensoñaciones de *huésped de las nieblas*» (Rubio Jiménez: 1997:134). Afortunadamente, la crítica becqueriana moderna ha ido pacientemente desentrañando lo noveslesco y apócrifo de lo estrictamente histórico, teniendo especial relevancia, en este sentido, las obras de Rica Brown (1963) y de Robert Pageard (1990), ya clásicas en la bibliografía becqueriana.

No obstante, la revisión del Bécquer dramaturgo está necesitada de una nueva óptica ya que sigue vigente la insistencia en ciertos aspectos que han coadyuvado a enjuiciar peyorativamente su obra, provenientes en la mayoría de los casos de unos prejuicios y tópicos al no tomar en consideración el entorno histórico adecuado. Me refiero en concreto a tres acusaciones que abundan reiteradamente en gran parte de los estudios que hasta ahora se han realizado en torno al teatro de Bécquer, y que trato de rebatir a continuación:

[1] A partir del descubrimiento de Javier Urbina (2010) sobre la colaboración de Bécquer en los cantables de la zarzuela *El Alférez*, letra de Juan Antonio Viedma con música de Lázaro Núñez Robres (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1858), podríamos hablar de siete zarzuelas, pero me atengo aquí a las firmadas con sus seudónimos Adolfo García y Adolfo Rodríguez, ambos de sobra conocidos en los ámbitos literarios en que se movía Bécquer, y que llevan el segundo de sus nombres de pila «Adolfo».

Entregado el 1 de junio de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

1ª.- Se ha acusado a su obra teatral de haber sido escrita exclusivamente por interés económico, frente a lo que fue una auténtica y temprana vocación teatral. En este sentido los estudios más recientes se encaminan hacia la desmitificación del poeta puro en una imagen distorsionada de Bécquer que se impuso durante un siglo.

2ª.- El empleo de seudónimos y la colaboración, también han sido esgrimidos como signos de vergüenza y ocultamiento por parte de Bécquer, sin tener en cuenta que ambas eran dos costumbres teatrales del momento, y aún a pesar de las declaraciones que en una ocasión el mismo poeta hiciera para hacer frente a una alevosa crítica sobre la zarzuela que más éxito obtuvo, como veremos más adelante.

3ª.- El hecho de que sus obras dramáticas sean adaptaciones y arreglos del teatro francés o italiano ha sido considerado un demérito, sin tener en cuenta que fue lo usual tanto en el teatro lírico como en el declamado en autores de primera y segunda fila desde los inicios de siglo.

AUTÉNTICA Y TEMPRANA VOCACIÓN TEATRAL

Uno de los prejuicios con el que topamos en la valoración crítica de la obra dramática de Bécquer es que su acercamiento al teatro sólo se produjera por pura supervivencia, «pro pane lucrando», lo cual puede ser tan cierto como poco indicativo para juzgar su valor literario, ya que esta realidad sería extensible a toda su obra, incluidas su etéreas *Rimas*. Sus colaboraciones periodísticas y sus creaciones literarias fueron siempre una lucha por abrirse camino en el mundo del arte, a la vez que medio de subsistencia. Recordemos las palabras de su amigo Ramón Rodríguez Correa (1871: I, 21), en su prólogo a las *Obras completas de G. A. Bécquer*: «A fin de poseer el sustento, escribió mucho y en géneros diferentes, como zarzuelas, traducciones…».

Obviamente el teatro como fuente de ingresos era una de las posibilidades prometedoras que se le ofrecían a cualquier escritor de la época; sin embargo, es fácilmente demostrable el interés y la afición de Bécquer por el teatro: sus primeros contactos con la creación literaria fueron con la escritura dramática: *Los Conjurados* y su versión del *Hamlet* así nos lo indican. En este sentido llama la atención la temprana vocación dramática de Bécquer, tan temprana que no es susceptible de ser sospechosa de ánimo lucrativo alguno ya que se plasmó en una obrita que no conservamos, *Los conjurados*, escrita con su amigo Campillo cuando contaban diez y once años respectivamente. De «espantable y disparatado drama» califica el mismo Campillo esta pieza, fruto de la amistad que desde su infancia lo unía con Bécquer y de su coincidencia con el poeta en el colegio de huérfanos de San Telmo donde la compusieron (Nombela: 1976: 211).

El estudio y edición del *Libro de cuentas* (Romero Tobar: 1993) con la versión, en prosa y en tres actos, del *Hamlet* Shakespeariano, nos muestra un Bécquer preocupado por el sometimiento moderado del drama a las normas de las preceptivas clasicistas, y sus comentarios nos revelan un joven escritor amante del género literario dramático, en el que intenta, lográndolo, unir estudio y reflexión con inspiración propia. Su espíritu creativo dentro del género dramático se percibe en sus comentarios, los cuales «no son una adaptación del tema de Shakespeare, sino una nueva tragedia inspirada en él, ya que altera radicalmente

el modelo incluso en la selección y ordenación de las situaciones» (Rubio Jiménez: 1995: 84). El mismo Gustavo Adolfo fue quien orientó sobre los personajes de Shakespeare a su hermano Valeriano cuando éste tuvo que pintar para el marqués de Valmar una serie de cuadros con las más célebres tradiciones teatrales de occidente para su biblioteca de Deva.

Siguiendo esta secuencia de datos que nos acercan a la vocación teatral de Bécquer, que tratamos de reivindicar desde su más juvenil iniciación como escritor, tenemos el drama, hasta ahora sin aparecer, basado en la novela de Víctor Hugo *Notre Dame de Paris*, que escribieron Nombela, García Luna y Bécquer, titulándolo *Esmeralda* en la primavera de 1856. La historia de la negativa del censor a su representación, así como su avatar editorial con Juan de la Puerta Vizcaíno y Don Alonso Gullón, la cuenta Julio Nombela pormenorizadamente (Nombela: 1976: 877; Brown: 1963:74).

Pero no sólo dejó constancia Bécquer de sus inquietudes dramáticas, que precedieron a las obras que veremos a continuación, fruto de su pasión por el teatro, sino que abrigó grandes proyectos según testimonio de su amigo y colaborador Rodríguez Correa, que desgraciadamente no se pudieron realizar por su temprana muerte, y que son enumerados en el famoso prólogo de éste a la primera edición de las obras de Bécquer: *El cuarto poder*, comedia; *Los hermanos del dolor*, drama; *El duelo*, comedia; *El ridículo*, drama; *Marta*, poema dramático; *¡Humo!*, poema dramático. No menos interés por lo teatral por parte de Bécquer denota su tarea de crítico y cronista de espectáculos en los que se explaya manifestando sus opiniones acerca de los estrenos, o respecto a la interpretación de actores, en la prensa en la que colaboró, especialmente en *El Porvenir* y en *El Contemporáneo*, en cuyas crónicas se percibe un amor y afición por todo lo concerniente a la escena, como por otra parte era propio de una persona que mantuviera, aunque fuera mínima y en el caso de Bécquer no fue tan mínima, una vida de sociedad en los círculos literarios y artísticos (Rubio Jiménez: 2008).

SEUDÓNIMO Y COLABORACIÓN

El seudónimo y la colaboración como formas de autoría en las que escribió y dio a conocer Bécquer sus zarzuelas han sido también fruto de muchos anatemas, ya que, como es sabido, escribió en colaboración con su amigo García Luna, sus cinco primeras obras utilizando el seudónimo de Adolfo García, y las dos restantes, con su no menos amigo Ramón Rodríguez Correa, con el segundo seudónimo Adolfo Rodríguez[2].

Este seudoanonimato ha sido frecuentemente considerado por la crítica como muestra del «bochorno» o «pudor» de Bécquer (ambas palabras utilizadas por el mismo Guastavo Adolfo para defenderse en la prensa como veremos más adelante) ante estas piezas a la vez que la colaboración como algo a lo que fue arrastrado por sus amigos, pero que no salió de su voluntad, y de ahí el interés por que no se diera a conocer su nombre. Nada más ajeno a la realidad que las suposiciones de Joaquín Casalduero (1972: 273-290), cuando al afrontar el estudio de su obra dramática (por otro lado con sugerentes análisis) realiza afirmaciones como las siguientes:

[2] En colaboración con García Luna escribió: *La novia y el pantalón*, *La venta encantada*, *Las distracciones*, *Tal para cual*, y *La cruz del valle*. Con Ramón Rodríguez Correa, *El nuevo Fígaro* y *Clara de Rosemberg*.

> ¿Cómo tratar de encontrar lo específico becqueriano en el fruto de una colaboración, emprendida además con propósitos prácticos? [...] Bécquer siente bochorno ante esa tarea […] También es curioso que no se dedicara a ella ni espontáneamente ni solo. Tenía que ser solicitado, alguien debía llamarle a la colaboración [...] la amistad (se entiende entre sus colaboradores) haría quizás más insoportable las horas de convivencia en una creación, que, a Bécquer debía contrariarle, mientras que a García Luna y a Rodríguez quizás les divertía[3].

Referirse en esos términos en relación al hecho de la colaboración es pasar por alto todo un capítulo de la autoría dramático-lírica del siglo XIX. Basta echar una ojeada a los catálogos de libretos para confirmar lo extendido de este uso, que ya a fines de siglo, llegó a ser casi obligado. Mencionemos, tan sólo como muestra, los nombres de insignes dramaturgos, anteriores y contemporáneos de Bécquer, que se acogieron a esa costumbre de escribir obras dramáticas en colaboración, y especialmente los libretos de ópera o zarzuela: José Zorrilla, Antonio García Gutiérrez, José de Espronceda, Luis de Eguílaz, Luis Mariano de Larra, Narciso Serra, Ventura de la Vega, Juan Eugenio Hartzenbusch, Bretón de los Herreros…etc. escribieron obras dramático-líricas en colaboración.

La utilización de los seudónimos era asimismo una costumbre teatral, que fue incrementándose a partir de estas fechas, y que en el fin de siglo llegó a ser algo usual entre los libretistas. A veces se mantenían sólo de cara al estreno, y dependiendo del éxito o del rechazo del público, se divulgaba el nombre del verdadero autor o autores. Aunque hay que decir que en los círculos dramáticos y artísticos en general, se sabía a quien pertenecían las obras en cartel, por lo tanto funcionaban como tales seudónimos tan sólo a medias[4].

Precisamente queda patente el uso de esta costumbre teatral, junto con la avalancha de traducciones y arreglos de obras francesas, en la famosa carta que Don Juan de la Rosa González, Director de *La Iberia*, escribe a propósito de *La cruz del valle*, «zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española por Adolfo García» estrenada en el Teatro Circo, el 22 de octubre de 1860 con música de Antonio Reparaz. En ella se acusa a su autor de seguir la costumbre, «tan frecuente en el momento, de convertir en zarzuela todo ese inmenso repertorio francés que durante muchos años ha estado corrompiendo el gusto de nuestro público», achacándolo a la «invasora y moderna musa del tanto por ciento» y continúa: «Hay además otra costumbre, y es la de ocultar los arregladores su verdadero nombre, poniendo en los carteles otro cualquiera, para reservarse el derecho de tronar cuando llegue el caso contra semejantes abusos» (Pageard: 1954: 408-414). Como vemos la acusación a los autores que encubría el seudónimo Adolfo García es triple: por una parte, les recrimina recurrir a los arreglos o adaptaciones del teatro francés, pervir-

[3] También Alfredo de la Guardia, siguiendo a Tamayo, abunda en esta opinión: «fue sin duda este paisano (García Luna), quien propuso a Bécquer iniciar una colaboración destinada a los escenarios matritenses (*La novia y el pantalón*)[…]y más adelante fue él con seguridad quien resolvió estampar en el manuscrito de *La novia y el pantalón* el seudónimo de A.G... Era el mejor disfraz» en BAAL, XXXVI, 1971. «Gustavo Adolfo Bécquer, autor teatral»: 277-292. Asimismo, Isabel Román Gutiérrez se hace eco de estas opiniones en «El teatro como recurso. Introducción a *Dos Obras teatrales de G. A. Bécquer*». Sevilla. 1985. 7-49.

[4] Tenemos el ejemplo de Luis Martínez de Eguílaz, quien adoptó el pseudónimo de *Escribe*, por no citar los conocidos pseudónimos de Larra.

tiendo así el gusto del público, seguidamente el hacerlo por motivos lucrativos, y en tercer lugar, ocultar su autoría bajo el seudónimo.

La denuncia en esta carta del director de *La Iberia* saca a relucir tres temas esenciales en el teatro del momento: el teatro como fuente de ingresos, es decir capaz y responsable de fomentar «no sólo valores espirituales sino también beneficios materiales», en palabras de Rodríguez Rubí en un discurso para la Real Academia, lo que supondrá un enfoque totalmente nuevo para el teatro en la segunda mitad del siglo (Gies: 1996: 325), y que en el último tercio, se hará norma en la mayoría de los escritores teatrales tanto del teatro lírico como del declamado. A este respecto, la sentida respuesta de Bécquer a de la Rosa venía a resumir que desde su juventud se intentaba ganar la vida honradamente a través de las letras, poesía, prosa, y ahora, con el teatro. Estas declaraciones de Bécquer han perjudicado mucho la atención que su obra dramática hubiera requerido por parte de la crítica en el siglo XX, y por supuesto han coadyuvado a la infravaloración y menosprecio de la misma con el temor y prejuicio de que empañara su imagen excelsa de poeta puro. Es evidente que, como aduce Javier Urbina (2010: 13) respecto a la anónima colaboración de Bécquer en la zarzuela *El Alférez*, que el poeta no tiene gran interés en dar su nombre en una obra de tan poca monta, y evidentemente era muy consciente de la relativa importancia de estas obrillas lírico-dramáticas. Eso no equivale a decir que despreciara su quehacer dramático-lírico y que no tuviera ilusión –que la tenía y mucha– en triunfar en el mundo teatral de su momento. Respecto a sus palabras en la famosa carta a de la Rosa, de que «se tapaba la cara» con los seudónimos y que estas obras «le producían rubor», no pueden extrapolarse, en mi opinión, más allá de lo que pretendían: la defensa de su reputación ante alguien poderoso en el mundo de la prensa. En todo caso es evidente que la opinión del artista sobre su obra no puede condicionar la valoración que de ella pueda estimar la crítica literaria posterior.

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES FRENTE A ORIGINALIDAD

En cuanto a las lamentaciones de la invasión del teatro francés en nuestro país, es tema tan manido en la prensa por dramaturgos y críticos del momento, como indefectiblemente cometidos por unos y otros. En el caso de la zarzuela decimonónica, en cuyas traducciones los dramaturgos de mediados del siglo XIX, tanto tuvieron que respetar la tradición dramática y escenográfica, los gustos y la moral social…etc. del público español, queda patente que cuando hablan de «traducción», o cuando la califican de «adaptación», «imitación» o «arreglo a la escena española» nos hallamos ante interpretaciones del texto fuente con el objeto de desplazar el texto extranjero hacia la cultura y la lengua de destino. De hecho el estudio comparativo de textos de las zarzuelas con las óperas cómicas y vodeviles franceses que nuestros dramaturgos trasladaron reconvirtiéndolas en zarzuelas nos descubre una labor mucho más allá que la escueta traducción, sino una verdadera recreación escénica de la obra, como dramaturgos que eran, además de traductores (Espín Templado: 2006: 115-128).

Bécquer comienza a estrenar sus obras dramáticas en 1856, tras su fallido intento con *Esmeralda*, en un Madrid teatral invadido por el teatro lírico. El predominio que la ópera

italiana venía ejerciendo desde toda la primera mitad del siglo, y aún anteriormente, sobre el espectáculo lírico, había logrado el nacimiento, si no de la tan ansiada ópera española, sí al menos el renacimiento de nuestro teatro lírico popular, la zarzuela, que tras acerbas polémicas había adoptado este antiguo nombre con el que nuestro autores del siglo de oro había denominado al teatro que alternaba las partes declamadas con la música y el canto.

A mediados de la década del cincuenta la zarzuela empieza, precisamente en su afán de parangonarse con la ópera, a gozar de sus verdaderos éxitos, amplía el número de sus actos, y compositores y autores dramáticos se van involucrando en este género para el que se construye un teatro ex profeso: el de Jovellanos o de la Zarzuela, inaugurado en octubre de 1856, precisamente el año en que Bécquer estrena su primera obra dramática, un juguete cómico en un acto, *La novia y el pantalón*. Su única comedia sin música, original en verso, estrenada en el Teatro Variedades el 15 de noviembre del 56.

De nuevo hay que considerar, como en otras ocasiones he insistido, que muchas lacras de las que adolecen los libretos de la zarzuela decimonónica son en cierto modo paralelas a las obras del teatro declamado, y sobre todo en estos primeros tiempos del triunfo del teatro lírico, mediada la centuria, en que pocos dramaturgos de la época se resistieron a la tentación de escribir alguna zarzuela: desde la plana mayor de la generación romántica por excelencia (García Gutiérrez, Larra, Zorrilla o Patricio de la Escosura), sin omitir al representante de la comedia costumbrista por antonomasia, Bretón de los Herreros, y continuadores, Narciso Serra, hasta los creadores de la alta comedia, Ventura de la Vega, Manuel Tamayo y Baus, y Adelardo López de Ayala…etc. (Espín Templado: 1996: 57-72).

Una de estas «lacras» y la cuestión que más se criticará en la autoría de libretos de zarzuela, al igual que sucederá en el teatro declamado, será el problema de las traducciones, adaptaciones o arreglos de piezas italianas o francesas, especialmente estas últimas, la gran invasión contra la que todos claman, pero de la que ninguno se escapa (recuérdese el caso de Larra, de Bretón de los Herreros y de Ventura de la Vega por citar tres autores de primera línea).

Bécquer se defiende de este ataque, por otro lado tan injustificado, ya que sería ilusa pretensión que su hacer teatral fuera una excepción, y siguiendo la norma al uso, «arregla», «adapta», su primera pieza lírico-dramática *Las distracciones,* «zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Adolfo García. Música de D. A. Gordón», que se estrenó en el teatro de la Zarzuela, el dos de marzo de 1859. Según reseña Cotarelo «el asunto tomado del vaudeville *Les absences de Monsieur*, era ya muy conocido por haberlo traducido ya Olona y representado muchas veces Manuel Catalina con el título *La cabeza a pájaros*, con música de Antonio Gordón». También traducción o adaptación española de una obra francesa: *La tete de bronze ou Le deserteur hongrois*, fue la última pieza escrita por Bécquer en colaboración con García Luna: *La Cruz del valle*, «Zarzuela en tres actos y en verso arreglada a la escena española por Adolfo García. Música de A. Reparaz», precisamente la obra que quizá tuvo más éxito de público y la que motivó la famosa carta del Director de *La Iberia*.

El nuevo fígaro y *Clara de Rosenberg*, sus dos últimos estrenos teatrales, en colaboración con Rodríguez Correa, fueron asimismo, dos adaptaciones de sendas obras extranjeras.

LAS OBRAS TEATRALES DE ADOLFO GARCÍA

Obras originales:
La novia y el pantalón. Comedia en un acto, original y en verso.
Tal para cual .Zarzuela en un acto, original y en verso.
La venta encantada. Zarzuela en tres actos y en verso.
Obras adaptadas:
Las distracciones. Zarzuela en un acto, arreglada al teatro español.
La cruz del valle. Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española.

El análisis literario y dramático de las obras teatrales de Bécquer en cuanto a fuentes, desarrollo de sus argumentos, personajes y métricas ha sido tratado ocasionalmente por diversos estudiosos que se han interesado por el teatro becqueriano. El más extenso hasta la fecha es el realizado por Juan Antonio Tamayo en 1949 que, partiendo de lo ya aportado por Cotarelo, editó sus obras teatrales con un enjundioso estudio introductorio, que no obstante su validez, necesita ser puesto al día a la luz de otros descubrimientos posteriores acerca de sus autores. (Cotarelo y Mori: 1935-36/2001. Tamayo: 1949).

Abordamos aquí el estudio a las obras de Bécquer y García Luna firmadas bajo el pseudónimo de Adolfo García: tres obras originales, (un juguete cómico, y dos zarzuelas (una de inspiración cervantina y otra a la manera del teatro clásico español con resonancias calderonianas) y dos zarzuelas, adaptaciones de sendas obras francesas, un melodrama y un vodevil.

La novia el pantalón

«Comedia en un acto original y en verso. Representada por primera vez con grande éxito en el Teatro de Variedades el día 15 de noviembre de 1856. Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1856».

Se trata de un breve juguete cómico, su primera colaboración con García Luna, que ambos autores dedican al primer actor de la compañía Francisco Javier de Coria. Tamayo (1949: XXVIII) la sitúa en la línea de la comedia costumbrista moratiniana continuada posteriormente por Bretón de los Herreros, Gorostiza y Eguílaz entre otros. En mi opinión se encuentra más cercana al juguete de enredo cómico con un *quid pro quo* tipo vodevil, que irá frecuentando nuestro teatro traducido del francés desde el segundo tercio del siglo y que luego abundará y constituirá un subgénero en el teatro breve que triunfará a partir de la revolución de 1868. De hecho, Robert Pageard (1990:155) dice de esta obra: «Estamos muy próximos al *vaudeville* parisino. Se adivina que las *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, publicadas en 1851, han sido leídas por el público y los autores».

El juguete consiste en catorce escenas de un único acto que transcurre en una buhardilla madrileña «pobremente amueblada» en la que vive Alfredo, pintor, como se deduce del caballete con un cuadro de un bodegón sin concluir. La situación precaria de Alfredo le hace renegar de su condición de artista:

Reniego de mi destino
y del primer tarambana
que tuvo la infausta idea

de ser artista en España.
Aquí el talento es artículo
de puro lujo… (Esc. I)

Sin embargo, está implícita en sus palabras la categoría intelectual que supone dicha condición de artista ya que tilda de «prosaica» y «vulgar» a su prima porque «no tiene sueños de artista» (Esc. II), y Brígida, personaje que ridiculiza el amor de la vieja criada por su joven amo, se siente, en un rapto de empatía con él, igual de artista cuando exclama de sí misma: «¡Es mi alma tan artista!» (Esc. III).

Pero si la penuria económica del pintor Alfredo le obliga a no poseer más que unos pantalones, no se queda a la zaga el escaso sustento de su amigo Roberto, poeta, quien se queja de que no sean suficientes para hacer callar el hambre «sonetos y madrigales…es preciso algo más sólido».

…De ilusiones
dicen que viven los vates,
mas mi estómago se obstina
en no creerlo… (Esc. V).

La descripción de su «vida artística» la resume Alfredo en recibir, leer, hacer esgrima y pintar:

y en ilusiones vagando,
y objetos reproduciendo,
logro estar siempre leyendo
y a todas armas jugando. (Esc.VI)

Los dos amigos, el pintor Alfredo, y el poeta Roberto, sueñan salir de su pobreza mediante sendos quehaceres artísticos, así sueña el poeta Roberto:

y entre epístolas, sonetos,
dramas…, tragedias…, un plan…
de seguro formarán
cinco millones completos
de versos, que a cuatro reales,
y echo la cuenta por poco…
suman, si no me equivoco,
veinte millones cabales. (Esc. XX)

Esta valoración económica de los escritos literarios conformará el estereotipo del artista bohemio de finales del siglo XIX en concomitancia con la dimensión de mercancía que adopta la obra de arte durante dicho siglo, tema que estará presente en la realidad de la vida de todos los escritores y artistas de ese momento histórico. (Romero Tobar: 1993: 40). En este sentido, la pobreza como eterna acompañante del arte se repite una y otra vez en la piececita:

¡Ay! ¡Qué vida tan amarga
y tan llena de disgustos
es la del pobre! ¡Qué malas
están las artes! ¡Qué poco
se premia el genio y cuál andan
los discípulos de Apeles!... (Esc. VII)

Sin ánimo de interpretar la breve comedia de Bécquer como trasunto fiel de sus penurias económicas abriéndose camino, en ese mismo año, en Madrid como artista (poeta-pintor), al igual que los dos amigos protagonistas de la pieza teatral, no podemos por menos de mencionar la concomitancia cronológica del fenómeno bohemio considerado «como una forma emblemática de la tensión generada entre el individuo creador de belleza y la valoración económica que suscitaba su trabajo en el medio social en que se insertaba» (Romero Tobar: 1993: 31) como queda patente en las varias alusiones económicas en relación a ganarse la vida con el fruto de su arte, sea pictórica o sea literaria.

El tema, tan real en ese momento de la vida de Bécquer, del hambre y la penuria económica de los artistas, y su obligada bohemia, es recurrente en la ambientación irónica y humorística de la pieza, aunque el verdadero *quid pro quo* en que se basa la comicidad es la repetida confusión de un personaje por otro: Roberto cree que su amigo Alfredo se ha enamorado de la vieja criada Brígida por las palabras que ésta le dice, y las que el propio Alfredo pronuncia refiriéndose a su amada Enriqueta, ocasionando este equívoco diálogos hilarantes. El segundo *quid pro quo* explícito como tal en la obra (Esc. X) es que Roberto encuentra a su amada Luisa en casa de su amigo Alfredo, donde está hospedado, y cree que su amigo le ha quitado además de los pantalones, pues los suyos no llegaban de la tintorería, a su novia Luisa, cuando ésta sólo había ido a la buhardilla a recoger el retrato que Alfredo le había hecho. Por fin llega Enriqueta, novia de Alfredo, con el pantalón de éste, y culmina el enredo con la presencia de Don Pantaleón, padre de Enriqueta, que cree su honor ultrajado al encontrar allí a su hija, a Luisa y a la maritornes Brígida confesándose novia de Alfredo. El enredo se aclara y se deciden las bodas de ambas parejas, pidiendo un aplauso en la vieja tradición de la comedia.

Como se ha dicho (Tamayo, Pageard, Brawn) la salida a escena en calzoncillos de ambos protagonistas masculinos, las confusiones de un personaje por otro, y las ironías acerca de la pobreza de los artistas, y alguna puya contra la política (Esc. XI), que al censor Escobar pasó inadvertida el 23 de septiembre de 1856, fecha en que se aprobó el texto, hacen de la pieza algo divertido en su intrascendencia, pues considero exagerada la intención que alguna crítica ha podido observar de «satirizar el melodrama y los recursos de la comedia de capa y espada…convirtiéndola en una auténtica parodia de una comedia del siglo de oro» (Román Gutiérrez: 1985: 22-23).

Sí me parece muy acertada, sin embargo, en el citado estudio de Isabel Román el recordar que no es sólo en esta pieza cómica teatral sin grandes pretensiones donde Bécquer, en su parte de colaboración que le corresponda, saca a relucir la relación obra de arte/remuneración económica, sino que "la misma idea y el mismo humor amargo aflora en la rima XXVI:

Voy contra mi interés al confesarlo,
No obstante, amada mía,
Pienso cual tú que una oda sólo es buena
De un billete del banco al dorso escrita.

La versificación, redondillas y romances, traslucen, en ocasiones, en mi opinión, inequívocos dejes becquerianos como este final de la escena IX:

¡Ay! quién diría
que la que tanto amor así juraba
juramentos y amor olvidaría.

Por su parte, Alfredo de la Guardia (1971: 277-292) señala que la pluma de Bécquer está presente en los versos siguientes:

Lauros de la juventud
Que antes de tocar las frentes
Los marchitan inclementes
La envidia o la ingratitud.

Y también:

En el oro brillador
Tan sólo ves la valía
pues qué, ¿no se premia hoy día
la gloria de un escritor? (Esc. VI)

Las distracciones

«Zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Don Adolfo García. Música de Don Antonio Gordón». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

Si seguimos un orden cronológico de estreno del teatro de Adolfo García, le corresponde ocupar el siguiente lugar a *Las distracciones*, zarzuela en un acto, representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el dos de marzo de 1859, aunque los autores habían escrito antes *La venta encantada*, obra que no fue autorizada hasta octubre de ese año, y que no será representada por la razones que expondremos más adelante, hasta después de que murieran ambos autores Bécquer y García Luna.

Según reseña Cotarelo «el asunto tomado del vaudeville *Les absences de Monsieur*, era muy conocido por haberlo traducido ya Olona y representado muchas veces Manuel Catalina con el título *La cabeza a pájaros*, con música de Antonio Gordón» (Cotarelo: 2001: 138).

La comicidad de la pieza estriba en las continuas equivocaciones del protagonista, desmemoriado hasta límites extremos, que le llevan a olvidar que estaba casado, confundir a un viejo amigo, compañero de caza, con un joven acompañante galanteador de su es-

posa, a quien entrega el dinero con que desea sobornar a la criada para chantajearla amorosamente…etc.

La Época y *El Diario Español* se hicieron eco del éxito que obtuvo este juguete cómico lírico estrenado en el Teatro de la Zarzuela, resaltando en ambas reseñas la ejecución del «dúo cómico de las botellas, que mereció los honores de la repetición». Sin embargo, Rica Brown (1963:135) señala en la crítica del *Mundo pintoresco* del 6 de marzo del 1859, la peyorativa frase de que sus autores la «habían producido en un momento de distracción» y concluye con su juicio más que negativo sobre la pieza: «*Las distracciones* carece de interés», exceptuando la frase, que según Brown es la única que «se sale del ambiente cursi (sic) de la obra en general: "¿Y… llora?...No. Esta es de las mujeres cuyas lágrimas en vez de asomarse a los ojos, caen gota a gota sobre el corazón». (Esc. VI).

Alfredo de la Guardia afirma no advertir en los versos de los cantables la vena becqueriana y opina que «todo parece allí confiado a la *vis cómica* de Vicente Caltañazor, muy popular entonces, para quien fue compuesta la breve zarzuela, que se aplaudió, sin duda por virtud de sus dotes festivas». (1971: 281).

En efecto, la zarzuelita tuvo su éxito porque en estas piezas era esencial la representación a cargo de ciertos actores y actrices muy populares como fue en esta ocasión, y así consta en la reseña del estreno «la ejecución fue buena, tanto por parte de la Murillo y de la Fernández, que hizo muy bien su papel de «pollo seductor», como por la de Caltañazor y Calvet». Téngase en cuenta que eran frecuentes los papeles masculinos representados por actrices, lo que daba un especial morbo al espectador de la época ver a una mujer vestida de hombre. Otras reseñas nos dan fe del éxito: «La entrada casi un lleno». (*La Época*, 4 de marzo, 1859). También se representó durante ese mes los días 7,13, y 21, el 2 de abril, el 4 de mayo y el 3 de junio, según datos de I. Vallejo y P. Ojeda (2002: 118-124).

Es evidente que el tono paródico sobre el D. Juan de Zorrilla, supera la obvia ironización que se ha señalado en el personaje Pepito Tenorio (Casalduero: 1972: 405) entrando totalmente, desde mi punto de vista, en el terreno de la parodia en lo que respecta a dicho personaje, ya que la figura del seductor se autoparodia en la presentación de sí mismo:

> Pepito: «heme al fin solo. Tenorio, medita tu triunfo … ¿Qué te falta para vencer? Casi nada. Esa pobre mujer será tu víctima. ¡Infeliz! Quiere presentarse seductora a mis ojos…¡Como si la hermosura ejerciera algún influjo en mi gastado corazón…! ¡como si el amor no fuera en mí un recurso para este eterno fastidio que me consume…!. ¡un anhelo de hallar emociones fuertes en las lágrimas de una inocente víctima, o en la desesperación de un marido confiado…! ¡Soy tan inmoral…! ¡Tan perverso…! Y a veces procuro corregirme…¡Imposible! ¿Quién detiene al caballero que se desboca, al huracán que se desata? Yo llevo la corrupción en el nombre. El ilustre don Juan me legó la fascinación de su mirada, la seducción de su acento…Luego, el mundo…, el abuso de los placeres…, las decepciones…».

Y «con entonación enfática» según reza la acotación, culmina en la paráfrasis de los famosos versos de Zorrilla cambiando los treinta años por los quince:

¡Malditos quince años!
¡Funesta edad de amargos desengaños! (Esc.V)

Sin embargo, de la lectura del vodevil francés *Les absences de Monsieur*[5] se observa que los autores españoles, Bécquer y Luna, parten del tema del enredo y de la caracterización de los personajes franceses, pero el «arreglo» al teatro español es bastante libre. Las acotaciones se simplifican del original francés al texto español de la siguiente manera:

La scène à trente kilomètres de Paris, chez Jouvenel. Un salon de campagne. Au fond, une porte conduisant au dehors. A gauche, autre porte ouvrant sur le jardin. Portes à droite et à gauche. Cheminée, table garnie, etc.

La escena en una casa de campo inmediata a Tembleque.
Sala amueblada con decencia. Puertas laterales y en el fondo.

Si nos detenemos en los cantables, donde, en opinión de Tamayo (1949: LII-LIII) parece ser que intervino con más detenimiento la pluma de Bécquer[6], observaremos la libre adaptación del texto español en el que el brindis de Policarpo y Mena nada tiene que ver con el que cantan los franceses. Dice así el famoso brindis con el que festejan su reencuentro los dos amigos Jouvenel y Blondeau y que da lugar al dúo cantado siguiente cuya procedencia musical viene señalada en cursiva en el texto: «Refrai de *La loupe de Galathée*»

Buvons, ami, buvons encore…
Au souvenir de nos amours!
Et puisse un reflet de l' aurore
Dorer le couchant de nos jours !...
Buvons, ami, buvons encore…
(Jouvenel et Blondeau, trinquant ensemble.)

Cantable que en la traducción española pasa a ser:

Policarpo: ¡Arriba, voto al chápiro!
un vaso, y otro más;
que a cada vaso huyen
un año y un pesar.
Mena : Si a cada nuevo vaso
un año ha de volar,

[5] *Les absences de Monsieur*, comedie-vaudeville en 1 acte, par MM. N. Fournier et Laurencin, auteurs du texte. Paris, Michel Lévy frères, 1856. Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne.

[6] «La obra está escrita en prosa, caso único en el teatro becqueriano, y no carece de gracia. Por esto nos inclinamos, dentro de lo inseguro de este terreno hipotético, a creer en una intervención mayor en ella de García Luna que de Bécquer. La aportación de éste nos parece, en cambio, segura en los cantables, uno de los cuales, el correspondiente a la escena II, fue el dúo muy cómico que se hizo repetir, según Cotarelo….cuya versificación es agilísima...».

me quito hoy de los míos
lo menos la mitad.

Los dos:

Ajajá.
Otra gotita más.
Ajajá.
Ahora a brindar.
Que choquen los vasos
y suene el cristal;
la vida es el goce
y el goce el trincar.
Del son de los cantos
llevando el compás,
que choquen los vasos
y suene el cristal.
¡Ajajá: tin tan.
Ajajá: tin, tan! (Esc.II)

Salvo el vocablo «trincar» que utilizan los autores españoles igual que en el texto fuente, la letra de los cantables está absolutamente transformada, y adaptada al público español como puede observarse en las estrofas siguientes:

¿Recuerdas, Policarpo,
la noche de San Juan,
cuando testigo mudo
la puerta de Alcalá,
bebíamos en ronda
Juana la del lunar,
la Pepa y otros cuantos
amigos de trincar? (cursiva mía) (Esc.II)

Acabando con el gracioso final que culminaba el éxito de este aplaudido dúo:

No me fue del todo mal
puesto que pasé la noche
vaso viene, y beso va. (Es.II)

Más fiel al vodevil francés es la estructura de la obra que sigue el original en la secuencia de escenas, con la misma presencia e igual o muy parecido orden de personajes, y similares acotaciones:

Scène première: «Blondeau, puis Victoire. Blondeau entre par le fond, a droite ; il est en costume de voyage et de chasse ; casquette, par-dessus, carton à chapeau, carnassière, fusil dans son etui, poire à poudre, etc ; il ferme son paraplue en entrant. S' arrètand au fond et regardant ».

> Escena primera: «Juana con un plumero, limpiando los muebles; poco después, Mena, que entra por el fondo en traje de cazador, con el paletó al hombro, una escopeta, un paraguas, una maleta, y una caña de pescar».
>
> Scn.II : «Les mèmes, Jouvenal. Jouvenal, paraissant à la porte du fonde ; il est en robe de chambre et coiffé d´un bonnet grec, il tient un parapluie ouvert ».
> Esc.II : «Dichos. Policarpo, de bata y gorro, con el paraguas abierto».
> Sc.III: «Les mèmes, Victoire, puis Carolina».
> Esc.III : «Dichos. Juana y a poco Carolina».

En cuanto a la opinión de los críticos sobre esta pieza de Bécquer en colaboración, observamos que en general no la entienden como lo que era, una pieza cómica dentro del género vodevil, llegando al extremo de ciertas opiniones sujetas a unos prejuicios morales y estéticos fuera de lugar como la siguiente:

> La obrita tiene ciertos momentos cómicos, que quizás los actores pueden explotar con provecho. Lo que interesa es su soporte moral, que como corresponde a su época, es mezquino. Compárese con *El hombre de mundo*, Juan Lorenzo, Consuelo. Esta mezquindad se nota aún más en las «audacias» sexuales. Todo nos revela el ínfimo nivel espiritual e intelectual del público. (Casalduero: 1949: 406).

Isabel Román (1986:30) destaca con acierto el empleo de algunos recursos retóricos con intención cómica como la rima esdrújula, tan utilizada en el Romanticismo en general, y en concreto por Bécquer en sus Rimas y en otra obra dramática *La venta encantada.*

> Policarpo: Perverso sátiro,
> vejete impúdico,
> amigo pérfido,
> torpe galán:
> ¿deseos lúbricos,
> vehementes ráfagas,
> tu mente estólida
> puede abrigar? (Esc.VII)

Para concluir diremos que esta pieza, como tantas de este género, un juguete cómico lírico traducido de un vodevil francés, está escrita con la sola intención de hacer reír, objetivo que logró plenamente como demuestran las críticas y sus varias representaciones en un momento en que las obras eran continuamente cambiadas en cartel por la mucha demanda del público. La adaptación al español que realizan García Luna y Gustavo Adolfo Bécquer, si bien sigue argumento, escenificación y secuencia escénica con bastante fidelidad, precisamente en los cantables es totalmente original con referencias y adecuaciones al público español. Las partes musicales del vodevil francés fueron adaptaciones de músicas de otras obras líricas como así consta en las acotacio-

nes[7] y el texto de ellas nada tiene que ver con las intervenciones musicales del juguete español.

No parece muy pertinente comparar, como hace Casalduero, una pieza teatral de este tipo con obras como *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, iniciadora de la alta comedia o con *Juan Lorenzo* y *Consuelo* de García Gutiérrez, pues nada tiene que ver con ellas en pretensión e intenciones.

Este teatro breve, de carácter cómico, culminará con el triunfo del juguete cómico y cómico-lírico en un acto que se impondrá una década después con el sistema del teatro por horas del género chico, con o sin música, entre 1870 y 1910. La breve pieza en un acto, que siempre gozó de popularidad en este siglo, aventajará en las preferencias del público a la zarzuela extensa de tres actos más en auge en las décadas del 50 al 70 en las que nuestra zarzuela pugnaba por convertirse en la «ópera española»; en el caso de obras no originales, traducciones, inspiraciones o adaptaciones como la obrita que nos ocupa, estas piezas breves fueron en su mayoría adaptaciones de vodeviles franceses, que alternaron o se reconvirtieron en sainetes, los cuales, eran de antigua procedencia en la tradición teatral hispana y se caracterizaban por otro aire castizo y costumbrista en su comicidad y personajes. (Espín Templado: 1995).

Tal para cual

La colaboración de Bécquer con García Luna en obras breves de un acto cuenta con otra zarzuela titulada *Tal para cual*, «Zarzuela en un acto, original y en verso. Letra de Don Adolfo García. Música de Don Lázaro Núñez-Robres». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860.

Estrenada al año siguiente de *Las distracciones*, esto es en 1860, asimismo en el teatro de La Zarzuela, el cinco de octubre, había sido aprobada por el censor Antonio Ferrer del Río el 20 de septiembre. Dedicada a Don Vicente Caltañazor, es calificada de «juguete literario» por «el autor» en dicha dedicatoria. Obra de corte clásico que Cotarelo equipara en su asunto con la de Calderón Herir por los mismos filos, aunque aventura «cosa que quizá ignorase Bécquer» (Cotarelo: 1949: 272). Los criados que se hacen pasar por amos fue tema frecuentado en las comedias del Siglo de Oro. Así sucede en *El amo criado* o *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla, obra que seguirá representándose a lo largo del siglo hasta el triunfo del teatro por horas con una adaptación de Tomás Luceño. Sin olvidar el conocido sainete de Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro*, o como recuerda Alfredo de la Guardia, las obras del teatro clásico francés *Las preciosas ridículas* y *El juego del amor y del azar* de Molière y de Marivaux.

No creo que la falta de éxito de la zarzuela de Adolfo García se deba, como afirma Tamayo (1949: LVI), a lo viejo y repetido del tema sino por otros azares de estreno y público como sucede a menudo en la vida teatral, o quizá, como sospecha A. de la Guardia a causa de una endeble música. Lo que sí es cierto es que el esmero literario con el que

[7] Vienen indicados en los cantables las siguientes acotaciones: Esc.1: air: *Quelque regret qu´on ait, ma belle...*; Esc.II: Refrai de *La loupe de la Galathée*; Esc.III: air: *Un homme pour faire un tableau*"; Esc.IV: air de *La chasse du jeune Henri*; Esc.: VIII *Les Écossais*; Esc.X: *Final de Comte Ory*; Esc.XVIII: air de *Teniers*.

fue escrita esta comedia de corte clásico no casa con el juicio de Cotarelo (2002: 272): «La música *también* (subrayado mío) era mala, y la obra fue siseada y murió al nacer».

La acción de *Tal para cual* sucede «en el Real Sitio de San Ildefonso en tiempo de Felipe V» y en su enredo se parece a otras comedias del siglo XVII: intriga de enredo amoroso entre dos parejas de amo/a y criado/a: Dña. Leonor de Guzmán/Laura, y Don Juan de Saavedra/Andrés. Los criados se disfrazan de señores aspirando realizar aventuras amorosas con personas de alcurnia hasta que se descubre la suplantación del travestismo que había despertado celos en los respectivos amos.

Rica Brown (1963: 136) tilda incomprensiblemente de «casi imbécil» (sic) esta obra de Adolfo García , que sin embargo Tamayo aprecia en su cuidada versificación como la de mejor factura de Bécquer y García Luna afirmando de ella que

> tanto la letra de los cantables como los diálogos están escritos con verdadera pulcritud. Por lo que se refiere a los primeros, brilla en ellos la indudable maestría de Bécquer […].En la parte dialogada, además de los metros usuales -romances y redondillas-, se utilizan las quintillas, y lo que es menos corriente, las seguidillas, estrofa que fue muy usada en el siglo XVIII, en el que transcurre la acción (Tamayo: 1949: LVII).

En la escena segunda, Bécquer y García Luna emplean las mismas imágenes que Calderón utiliza en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, (Esc. I, Acto I) jugando con la atracción que siente el galán por su dama en comparación con la que siente el imán al acero, y las flores al sol.

Difícilmente pudiera
conseguir, señora, el sol
que la flor del girasol
su resplandor no siguiera;
Difícilmente quisiera
el norte, fija luz clara,
que el imán no le mirara
y el imán difícilmente
intentara que obediente
el acero le dejara.
Si el sol es vuestro esplendor
girasol la dicha mía;
si norte vuestra porfía,
piedra imán es mi dolor;
Si es imán vuestro rigor,
acero mi ardor severo;
Pues ¿cómo quedarme espero,
cuando veo que se van
mi sol, mi norte y mi imán
siendo flor, piedra y acero?

En la zarzuela Bécquer y García Luna sintetizan la alegoría en los siguientes versos:
Como sigue el imán al acero,
Como siguen las flores al sol,
Permitid, piedra y astro, que os siga
Un amante de acero y en flor.

Creo, contrariamente a lo que Tamayo (1949: 499, nota 3) considera como una simple «reminiscencia calderoniana» venida al azar a la pluma de los autores dramáticos[8], que hay un intento deliberado de que toda esta escena II, al igual que la escena XI (que de nuevo el crítico interpreta como una clara parodia de los diálogos amorosos de la comedia clásica calderoniana) y creo que en general toda la obra es una rememoración explícita del teatro de Calderón, al que Bécquer y Luna «parafrasean» haciendo un guiño al espectador, como se puede ver, en el hecho de mencionarlo en los versos anteriores, y en este ejemplo, glosa de *La vida es sueño*, que sigue a continuación en la misma escena:

Andrés: Por eso, como el que ausente
de la que adora, se empeña
en verla en un sueño ardiente,
y cree soñar lo que siente
y cree sentir lo que sueña,
yo no me creo un truhán
que sueña que noble es,
sino que al verme galán
pienso…que soy un don Juan
que al dormir se torna Andrés.

Esta rememoración o recreación de Calderón en la zarzuela coincide plenamente con la visión que tiene Bécquer del mundo a la manera de dramaturgos como Shakespeare o Calderón de quien cita varios dramas, y en especial *La vida es sueño* (Rubio Jiménez: 2008:175-206). Las menciones a Calderón son frecuentes y no debidas a un recuerdo fortuito de unos versos del dramaturgo barroco, hasta en la escena final sale a relucir el modo de hacer comedia el dramaturgo, cuando el criado Andrés se disculpa del atrevimiento de haberle suplantado, le echa en cara que si se hubiera comportado como mandan los cánones del teatro clásico, en el que el amo no tiene secretos para con el lacayo, no se habría producido el equívoco:

Andrés: Ese pecado
es venial.
De mis hábitos añejos
ni un momento me olvidaba

[8] «Los autores al escribir los versos de su cantable advirtieron que, sin intento deliberado probablemente, les había venido a los puntos de la pluma una clara reminiscencia calderoniana y, un poco en broma, anotan a continuación: Purito Calderón».

y el lacayo no se hallaba
estando del amo lejos.
Dije un día: pues del hombre
me privó la providencia,
algo es usar en su ausencia
de su ropa y de su nombre.
Y pues con esto acredito
mi inocencia y buen deseo,
y es mi Leonor según veo
una Leonor que es un mito,
sacamos en conclusión,
don Juan que a poco te estrellas
porque no sigues las huellas
del ilustre Calderón.
¿Qué galán, si no es un payo,
cuando el niño amor le inflama
sabe el nombre de la dama
y no lo dice al lacayo?
Con esa fórmula usada
no pudiera haber habido
para un Saavedra fingido…

Laura: Una Guzmán imitada.

La zarzuela finaliza con el final feliz de ambas parejas, a la manera de la comedia áurea.

Estamos ante un modelo de zarzuela en un acto que será prototipo dentro del género chico o teatro breve del último cuarto de siglo; aquí cobra especial protagonismo la presencia del coro, inexistente en la anterior pieza de muy distinta factura, cuya procedencia era un vodevil francés y cuyo heredero el «juguete cómico» o «cómico-lírico» tampoco tendrá coros. Esta zarzuela, sin embargo, se inicia con el diálogo entre el coro y Andrés (el criado que se disfraza de amo) y durará toda la primera escena y la mitad de la segunda. En mi opinión hay que considerar esta pieza como un pequeño homenaje a Calderón de la Barca, autor que tanto fascinó a Bécquer como queda plasmado en multitud de citas a lo largo de su obra, y como, por otra parte, había entusiasmado a todo el movimiento romántico precedente. También hay que decir que esta zarzuela, junto con la cervantina *La venta encantada*, se sitúa en la línea de dignificar el género dramático-lírico español, y de dotar a la renaciente zarzuela moderna, o romántica como es denominada por los musicólogos, de asuntos de tradición hispana frente a la cada vez más acuciante acusación de inspirarse en traducciones y arreglos o adaptaciones del teatro francés.

La Cruz del Valle

«Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española por don Adolfo García, música de don Antonio Reparaz. Representada en el Teatro del Circo el día 22 de octubre de 1860». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860.

Las dificultades previas al estreno de *La Cruz del Valle* las cuenta Tamayo en su estudio preliminar a la edición del teatro de Bécquer, tomándolas a su vez de Cotarelo, y se resumen, según la información aparecida en el periódico *El Arte Musical* del 23 de octubre, en la inasistencia a los ensayos de la Srta. Murillo, secundadas por el Sr. Serra, director de la orquesta, que por amistad, hizo causa común con ella. La tiple Luisa Santamaría sustituyó a la Murillo, y su hermana Ángela Moreno y el maestro Onofre Comellas ocuparon sendas vacantes. El estreno, al parecer:

> fue afortunado, a pesar de que *el asunto no ofrecía novedad*, sin embargo la música despertó mucho interés, porque era buena y aún excelente, compuesta de melodías agradables, con graciosos motivos preparados con habilidad y de frases musicales bien señaladas. Hay gran originalidad en casi todas las piezas, lo cual no es pequeño mérito. Los coros, que abundan en la obra, están desarrollados con tino, y hasta se observa con sorpresa que el autor intenta hacerles modular las frases, dando a este cuerpo musical más importancia de la que se le solía conceder en otras obras. La instrumentación es rica en detalles, sin faltar a una sencillez elegante y profunda, y a veces toma colorido sin exceso de adornos. (Cotarelo: 2002: 401).

Sigue Cotarelo afirmando que su representación tuvo buena acogida y que ciertas romanzas o números musicales causaron el deleite del público, pero cuando llega a comentar el libreto, se limita a decir «su argumento está tomado del antiguo melodrama *La Cabeza de bronce* o *El desertor húngaro*, que era muy conocido en todo mundo». Tamayo apostilla a esto:

> Sin embargo, no hay noticia de que *La cabeza de bronce* haya sido representada después de 1817, en que lo fue los días 6-21 de noviembre en el teatro del Príncipe, según noticia del *Diario* y a continuación, se pregunta: «¿Qué cabeza de bronce y qué desertor húngaros eran éstos?. El ilustre autor de *Iriarte y su época* no lo dice. Se trata de una adaptación española de autor que hoy no podemos precisar, de la obra del escritor francés Jean Baptiste Hapdé, titulada *La tête de bronze ou le deserteur hongrois*». (Tamayo: 1949: LXII y nota).

Desconozco hasta el momento la traducción de la que parten Bécquer y García Luna para su adaptación a la escena española, pero se trata seguramente de la antigua versión a raíz de su estreno en España en 1817[9], «arreglada» por Adolfo García, aunque se menciona como autor de dicho «arreglo del francés» solamente a García Luna según reza la reseña del 24 de octubre de 1860 del diario moderado *La España*, es decir dos días después de su estreno: «Se ha estrenado en el teatro del Circo con éxito regular la zarzuela

[9] E.Caldera (2001 :264), en las fuentes bibliográficas de las obras teatrales citadas maneja una versión española de esta obra que consta como «Anónima», editada en Barcelona, Piferrer, 1820. ¿Sería esta traducción de la que parte Adolfo García? R. Pageard (1990 :278) afirma que *La tête de bronze ou le déserteur hongrois* (1808), «se había traducido ya y representado en España en 1817 antes de imprimirse en Valencia en 1819».

en tres actos titulada *La Cruz del Valle*, cuyo libreto ha sido arreglado del francés por el señor G. L. y la música compuesta por el señor Reparaz»[10].

> Por esto me ciño en mi estudio paralelo con el texto fuente, según la obra de M. Augustin, seudónimo de Jean-Baptiste Hapdé, existente en la Biblioteca Nacional de París, en edición de 1813, y en cuya portada se anuncia como «Melodrama en tres actos y de gran espectáculo, representado por vez primera en París en el Teatro de la Alegría, el primero de octubre de 1808»[11].

De esta obra, Caldera (2001:14-15) tiene constancia de veintidós representaciones en los años que van entre la fecha del estreno, en este caso la fecha de la primera traducción a la escena española, parece ser en 1817, hasta 1849. Nos sorprende constatar que entre los años 1854 a 1864, no consta ninguna representación de esta obra en Madrid, salvo las reseñas citadas de los días siguientes al estreno (Vallejo.Ojeda: 2002). De todo ello deduzco que cuando Bécquer y García Luna deciden estrenar este melodrama, más bien desempolvan un antiguo melodrama que, por las palabras de Cotarelo «que era muy conocido de todo el mundo», podríamos suponer un conocimiento quizá desde la lectura, ya que de su representación en las tablas hacía casi medio siglo, exactamente 45 años.

Del estudio comparativo entre este melodrama francés de M. Augustin de la primera década del siglo XIX, con la obra de Adolfo García destaca su aligeramiento en extensión, número de personajes y densidad de elementos melodramáticos, dejando, sin embargo los rasgos esenciales de su carácter romántico, y por supuesto dotándolo del elemento musical del que carecía el primitivo francés que tan sólo contaba con una canción y danza en la segunda escena del acto II. En ésta, un gran número de pescadores y pescadoras ocupan el escenario, unos lanzan un gran gavilán desde la cumbre de la roca, mientras que otros preparan sus redes. Es en este ambiente distendido cuando Robert, mensajero-correo de palacio canta una «ronda» que ha aprendido nueva, titulada *La Pécheuse du Danube*

> Sur le bord du Danube un soir
> Pechait la gentile Claudine;
> .etc.

la cual corea el resto de pescadores dando comienzo a un baile, que queda interrumpido por los lejanos cañonazos provenientes de Presburgo avisando de la huida del

---

[10] *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid, C.SIC. (1968-1975), p. 280, entrada 6673 correspondiente a Luis García Luna. También vienen en la misma página otras dos reseñas de la zarzuela correspondientes a los dos días siguientes al estreno: en *La Época*, 1860-X-23: «La zarzuela que se estrenó anoche en el teatro del Circo con el título *La cruz del valle*, obtuvo un éxito regular», y en *La Iberia* 1860-X-24: «*La cruz del valle*, zarzuela. El libro arreglado de un antiguo drama: *La cabeza de bronce*». Estas dos reseñas no constan en la cartelera de Vallejo, I.- Ojeda, P. a pesar de tratarse de fechas y periódicos comprendidos en su investigación.

[11] «*La tête de bronze ou Le déserteur bongrois*, Mélodrame en trois actes et a grand spectacle par M. Augustin : Représenté, pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de la Gaieté, le 1 Octobre 1808. Paris Chez J. N. Barba, Libraire, Palais - Royal, 1813» .

desertor según reza la acotación: «Ballet. Les danses sont interrumpues tout-à-coup par le bruit de plusieurs coups de canon dans l´eloignement».

El argumento principal sigue siendo el mismo: El príncipe de Presburgo (Adolphe en el melodrama francés) pretende casarse con la condesa Adelaida (Floreska), que ya está secretamente casada con Federico, oficial del ejército real, quien, al saber el propósito de la boda principesca con la que ya es su esposa, se convierte en desertor para acudir clandestinamente a palacio e impedirlo. Allí es ayudado por Herman (Hermann), intendente del palacio y cómplice de los esposos, pues sabía que Federico (Frederic) fue fruto de un amor juvenil del príncipe con Mª Luisa, mujer de origen humilde, a la que conoció en una de sus cacerías, y que se había encargado de su educación, guardando el secreto por razones de Estado. Los esposos huyen después de haber sido descubierto Federico por Dryn (Drink, valet, frotteur du palais) al abrirse, casualmente mientras limpiaba una estatua de bronce, una trampa accesible a un sótano donde Herman había escondido a Federico. Finalmente, tras una persecución, y cuando estaba apunto de ser fusilado Federico, acusado de deserción al ejército, el príncipe se entera de que es su hijo, y de que había sido educado ocultamente por razones de estado por el fiel Herman. Con el perdón real y el reconocimiento de su hijo, todo termina felizmente.

Muchas peripecias del melodrama francés se simplifican en la versión española, como los orígenes de bella aldeana Luisa, huérfana y recogida por la anciana campesina Anna, tía abuela de Drink, y madre adoptiva de Luisa. El personaje de Louisa en el original francés no existe más que en la narración de Anna, la anciana que la había adoptado y que cuando recibe al príncipe en su refugio de la montaña, le cuenta cómo la joven Louise se murió de pena al haber sido abandonada por un personaje noble de palacio tras haberla seducido en su ausencia. Al morir dos años después la joven y enamorada Luisa le había entregado una carta a su anciana madre adoptiva en la que se daba cuenta de su desgracia. La vieja Anna desaparece sin embargo en la zarzuela española y es la propia Luisa, la que confiesa al príncipe que Federico, oficial al que persigue, es hijo de ambos. La cruz del valle que da nombre a la zarzuela es pura invención de la versión española, así como muchos momentos de la acción, especialmente de las partes cantadas, inexistentes en el melodrama francés.

Otras anécdotas del original francés suprimidas en la versión española (Floreska es noble polaca y huérfana, heredera por tanto de grandes dominios en Polonia que aspira a compartir con su amado Federico, un vez que logren escapar de la persecución del príncipe alemán) hacen más ágil la versión española de su fuente, un melodrama más antiguo y mucho más lento en su desarrollo escénico. Adolfo García, o el anónimo traductor del que partiera su adaptación, lo aligera (cada uno de los tres actos del melodrama francés tiene XXI escenas, mientras que la obra becqueriana se compone de doce, trece, y once escenas respectivamente en cada uno de los tres actos) al tiempo que lo moderniza adecuando la música a numerosos cantables de bellos versos totalmente originales.

Especialmente interesantes son los espacios en los que se sitúa la acción ya que la escenografía es bastante complicada siendo en esto fiel al original de «gran espectáculo». Son los siguientes:

> Acto Primero: Le thèâtre represènte une salle riche; au fond, un portique ouvert; a droit du public, l´entrèe des appartemens de Floreska; a droite et à gauche, des pièdestaux portant des bustes de guerriers, en bronze.
>
> En la zarzuela: Un parque, un pabellón con puertas y escalinata practicables, al final de la cual dos estatuas de bronce de tamaño natural, cuyos trucos en el caduceo y escotillones se explican pormenorizadamente en la acotación.
>
> Acto Segundo: Le thèâtre represènte une campagne. Au fond de la scéne, un rocher escarpé s´avance sur le Danube; en de cà, à droite des spectateurs, un sapin isolé et élevé; un banc de bois au pied. Au- delà du sapin, à gauche, une chaumière; du même côtè, au premier plan, un buisson .
>
> El tercer acto vuelve a representar un escenario interior, pero esta vez, en lugar del palacio, el humilde refugio: l'interieur d'une chaumiére; au fond la porte déntrée et deux grandes fenêtres ouvertes, laissant voir au loin dans la campagne…

La zarzuela cambia el escenario interior del acto primero por un parque al que dan escalinatas que conducen a un pabellón. En el acto segundo convierte la simple acotación de «campiña» en un valle y añade la presencia de «una cruz de piedra rodeada de follaje», que sustituye al «abeto aislado» de la pieza francesa, cruz que dará pie además de a la denominación de la pieza, a cantables importantes y símbología de la obra. Se respeta, sin embargo, el paisaje del río y la roca escarpada («por entre las quebraduras de dos grandes rocas pasa un río; en el fondo montañas») añadiendo las montañas y un puente «de piedra a piedra un puente rústico de madera», escenario que, junto con la tormenta, dará lugar a una escena de factura totalmente romántica, incluso con alguna remembranza de lo que será la última del Don Álvaro de Rivas. El acto tercero sucede en el interior del refugio de la montaña, literalmente «una choza», que pasa a ser en la adaptación española una quinta, «la quinta de Luisa».

Frente a la ausencia de música en el melodrama francés, salvo la canción y baile ya señalados, en la versión española de las 36 escenas de que consta la zarzuela, 13 van acompañadas de elemento lírico, lo cual supone algo más de un tercio de la zarzuela. Toda ella está versificada a base de romances y redondillas, cuyo esquema métrico ha sido pormenorizadamente analizado por Tamayo (1949: LXIV y LXV, nota 1).

Respecto a las discutidas atribuciones de Bécquer en esta zarzuela llama la atención el encuentro entre los esposos Federico y Adelaida en el primer acto, de indiscutible tono becqueriano:

Adelaida: ¡Oh! Vuelve a mis brazos,
Que aún creo al mirarte
Que soy el juguete
de un sueño falaz.
¡Oh! Vuelve alma mía,
que quiero estrecharte,
que quiero en tus ojos
mis ojos clavar

Federico: Tu gozo presente
no es vana quimera;
quien te habla y respira
tu aliento soy yo.
…….(Esc. V, Act.1º)

O en la siguiente escena (VI), las palabras del príncipe en las que la mayoría de los comentaristas hemos coincidido en sus resonancias becquerianas:

Tú eres perla, que la concha
guarda fiel como un tesoro
y yo soy el rayo de oro
que chispea sobre el mar,
Si ambicionas luz que vaga
tornasole tu alba frente,
ven a mí; ven, que un torrente
de oro y luz te puedo dar.

Asimismo el estribillo de la esc. XI, acto 2º que cantan los esposos Herman y Adelaida:

Los dos: «Amor», cuando tiendes tus alas inmensas,
te llaman los cielos y el mundo señor,
que tú en un instante de gozo compensas
un siglo de angustias, de llanto y dolor.
Herman: Espíritu inmenso que cruzas las nubes
en alas del rayo, del trueno al fragor,
escucha piadoso mi humilde plegaria,
protege, Dios mío, protege su amor.

Alfredo de la Guardia (1971: 288) cree encontrar trazos del pesimismo de Bécquer en el soliloquio de uno de uno de los personajes:

Judas, apóstol traidor,
en su avaricia insensata,
por treinta piezas de plata
puso en venta a su Señor.
Dicen que hoy somos mejores
cien libracos embusteros;
¡hoy! que por treinta dineros
se encuentran treinta traidores. (Esc. III, Act. II)

El segundo acto supone el clímax romántico de esta bella zarzuela adaptada a nuestra lengua con maestría y cuyo lirismo de los versos, sumado a los aciertos de la excelente partitura del maestro Reparaz, al decir de Cotarelo, junto con la alternancia de partes dramáticas y cómicas, encarnadas estas últimas fundamentalmente en el personaje Drink, tu-

vieron como resultado el éxito de la pieza. Sin embargo este éxito ocasionó un episodio algo penoso en la biografía de Bécquer ya que tuvo que escribir una carta a Juan de la Rosa González, en contestación a la crítica que éste había hecho de *La cruz del valle* en *La Iberia*, en la que se acusaba a los autores de realizar «arreglo de otro arreglo de un drama antiguo, que fue arreglado a nuestra escena por un arreglador cuyo nombre ignoramos» (Pageard: 1954:408-414).

La venta encantada

«Zarzuela en tres actos y en verso. Letra de Don Adolfo García. Música de Don Antonio Reparaz. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. 1859».

Esta zarzuela de inspiración cervantina ocupa el segundo lugar en la producción conjunta de Bécquer y García Luna, en cuanto a su escritura y composición musical, pues se imprimió en 1859, en la Imprenta de José Rodríguez[12], sin embargo no se representó hasta después de la muerte de Bécquer, en 1871. El conocido, respetado, y ya veterano dramaturgo Ventura de la Vega había prometido a los jóvenes autores no sacar a la luz una obra teatral que había escrito tiempo atrás también inspirada en *El Quijote*, al conocer que éstos habían presentado *La venta encantada* al teatro de la Zarzuela para su representación. Adolfo García dedica la obra a Ventura de la Vega haciendo pública su promesa, evidentemente para comprometer más su cumplimiento, cosa que no sucedió, ya que D. Ventura estrenó su drama cervantino escrito en 1831, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, convertido en zarzuela, a pesar de la promesa de no hacerlo, titulándolo simplemente, *Don Quijote de la Mancha*, con música de Asenjo Barbieri. La obra de Vega y de Barbieri se estrenó en 1861, el 23 de abril, fecha en la que se conmemoró la muerte de Cervantes. *La venta encantada* de Adolfo García fue representada por vez primera el 21 de noviembre de 1871, once meses después de la muerte de Bécquer sin que ninguno de sus autores pudiera por tanto disfrutar de su estreno, ya que García Luna había muerto tres años antes, el 25 de diciembre de 1867 (Rodríguez Sánchez: 1994: 253).

El primer drama en tres actos y en prosa de Ventura de la Vega, escrito en 1831, se representó al año siguiente, sin ser impreso, aunque se conservan de él cuatro manuscritos (Tamayo: 1949: XXIV, notas 3 y 4). La versión zarzuela se imprimió en Madrid, Imp. J. Mª Ducazcal, el mismo año de su estreno. Barbieri nos informa del estreno de esta zarzuela (legado Barbieri, Ms.14079) en el Teatro del Príncipe, y de los números musicales que hizo para ella (Casares: 1994: 244).

La obra lleva a escena el tema de los amores de Dorotea-Cardenio y Luscinda-Don Fernando, y comprende las anécdotas quijotescas de la primera parte de la obra de Cervantes desde el capítulo XXV, permanencia de D. Quijote en Sierra Morena, al XLVII, en el que se procede a su encantamiento para que vuelva a casa, exceptuando la historia del Curioso Impertinente (capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV).

La zarzuela de Bécquer y García Luna, no es una adaptación o versión de la obra cervantina, en el sentido de traslación textual, ni siquiera aproximada, del texto original de *El*

t[12] Formaba parte de la galería dramática «El Teatro» del editor Gullón, pero los autores no enajenaron la propiedad de su obra.

Quijote, sino una recreación de la misma, fantasía de nueva creación literaria basada en los pasajes que acabamos de mencionar. Es por ello que la considero como obra teatral original, no adaptada, de Adolfo García. Es más, ni el lenguaje tan característico de Don Quijote y objeto de tantas imitaciones en otras comedias cervantinas que continuaron a lo largo de los siglos XIX y XX, tratan de imitar los autores en esta comedia, salvo en algunos rasgos y contadas expresiones lingüísticas: Act.II, esc. IV: «osados malandrines», «ahora veredes» etc.

La acción es doble: por un lado la historia de los amores desencontrados de las dos parejas Cardenio-Luscinda (Lucinda en la obra de A. García) y Fernando-Dorotea, y por otro la «caza y captura» de Don Quijote por parte de Ambrosio (pastor), el cura, y el barbero, y por supuesto con la ayuda de Sancho, para convencerle de su regreso a casa, lo que consiguen, como en la novela cervantina, tras el engaño del encantamiento. El punto de confluencia de ambas acciones es la colaboración en el engaño de don Quijote al que se prestan los infelices enamorados, Cardenio y Dorotea.

Los espacios en los que los autores sitúan la acción se detallan pormenorizadamente en su aplicación escenográfica. Dentro de las coordenadas espacio-temporales del teatro romántico, el paisaje del primer acto es abrupto y escarpado coincidente con el retiro de Don Quijote en Sierra Morena. Así, el primer cuadro se desarrolla

> en uno de los puntos más *escabrosos* de Sierra Morena. En el fondo *montañas* practicables, *quebradas* y unidas entre sí por un puente rústico. Perdiéndose en lontananza y cerrando el paisaje, los *picos de la cordillera*, que se prolonga a lo lejos. A la izquierda del espectador, una cabaña con puerta también practicable y parte de los rediles. Empieza a amanecer[13]

En el segundo acto el espacio se traslada al «patio de una venta en la Mancha» y la acción comienza con una escena de carácter costumbrista en la que estudiantes, ventero, arrieros, mozos y mozas de la venta en corro beben y bailan «al son de un guitarrillo». Todo este acto es el de menor estro poético y el de mayor dinamismo en la acción: secuestro de Lucinda, caballeros embozados, cuadrilleros, enfrentamientos de capa y espada entre Cardenio y Fernando), desprecio melodramático de Fernando hacia Dorotea (Esc. XI). El enredo culmina en la escena XII con los gritos de Don Quijote y postración ante Dorotea, el desmayo de ésta al verse rechazada por su amante Don Fernando, quien con sus embozados atacan a los cuadrilleros, que a su vez le persiguen, oyéndose dentro ruido de disparos y choque de armas. Lucinda, Cardenio, el cura y el barbero ante el grito de desmayo de Dorotea acuden en su auxilio, junto con la demás gente de la venta. Todo sucede ante la estupefacción de Don Quijote, el desencanto de Sancho y el coro de mozas que canta en la última escena, dando fin al acto II

> Gritos…¡espadas!
> ¡qué confusión!
> Todo el infierno
> se desató (Esc. XIII)

[13] Cursivas mías para destacar lo abrupto y escarpado del paisaje típicamente romántico.

El tercer y último acto tiene lugar en el campo cerca de la venta, y se inicia con el diálogo cómico entre Sancho y el coro de caballeros que lo asedian a preguntas acerca de la gente y sucesos de la venta. Don Fernando corrobora con su gente (el coro de caballeros) que Cardenio recibió su carta, y acudirá a su cita antes de rayar la aurora. Llega Dorotea, disfrazada de hombre, y Fernando la confunde con Cardenio, que es a quien espera para batirse con él. Cuando Dorotea descubre su disfraz, Fernando se debate entre su amor y su orgullo de venganza que por fin cede ante la amenaza de muerte de Luscinda y Cardenio si Fernando obstaculiza su amor. Resuelto el conflicto amoroso de los cuatro jóvenes, la zarzuela concluye con la ceremonia de procesión para el encantamiento de D. Quijote que se explica en la siguiente didascalia:

> Comienza a desfilar una procesión de fantasmas, vestidos de blanco y con hachas encendidas. El barbero, disfrazado también, los precede y dirige, llevando el compás de su canto, y detrás de todos, sobre unas andas y dentro de una jaula de madera, traen a Don Quijote. Maritornes y el ventero, y algunos otros se asoman con candiles a las ventanas de la casa. Sancho, al decir los últimos versos, monta en el rucio y sigue a su señor sollozando.

Las versiones escénicas de la novela cervantina han sido muy abundantes en la historia del teatro a partir de la publicación de *El Quijote* hasta nuestros días, pero en el siglo XIX la zarzuela de Bécquer y García Luna habría sido la primera en presentar la versión musical de la obra de Cervantes dentro de una larga sucesión de obras teatrales cervantinas en las que se alternan lo cantado con la declamación[14], si Don Ventura de la Vega, de una manera bastante deshonesta, no se hubiera adelantado en 1861, con el estreno de su obra ya mencionada.

La zarzuela de Adolfo García, a partir de su segundo acto, es pura invención (la lucha de Cardenio y Fernando, la intervención de los cuadrilleros, el secuestro de Lucinda), apartándose de la novela cervantina, de cuyos capítulos XXXII a XXXVI de la 1ª parte se extraen algunos pasajes. A pesar de que Tamayo acusa estas escenas de «poco cervantinas», y muy al uso de la comedia de capa y espada, lo cual es cierto, creo que la zarzuela resuelve muy bien el desenlace introduciendo esta acción de capa y espada en la más fiel tradición de nuestro teatro clásico visto desde el punto de vista romántico.

El personaje que sin duda encarna el lirismo más acusado en la comedia y en boca del cual se ponen la mayoría de los versos de clara factura becqueriana es Cardenio; la semejanza de algunas rimas becquerianas con sus intervenciones en la comedia ya han sido señaladas por diversos estudiosos además de Tamayo (Espín Templado: 2000: 59-66).

---

[14] Véase al respecto: F. Pérez Capo: *El Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona, Ed. Mills, 1947; M. Muñoz Cabrantes: «Cincuenta años de teatro cervantino» en *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, pp. 155-190; Torres Negrera: «Don Quijote en el teatro español del siglo XX» en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ministerio de Cultura, 1992 y Espín Templado, Mª P. «*La venta de Don Quijote*, una original comedia lírica de Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí». Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, pp. 21-31.

Asimismo Jesús Rubio Jiménez (2000: 169-183) ha señalado la presencia de *la serenat*a, o composición poética que se canta a la persona amada, tan frecuente en la poesía romántica, en los versos en la escena cuarta del primer acto, donde Cardenio, según aparece en la acotación, «figura cantar acompañado de un bandolín al pie de una ventana», la de su amada, en paralela situación a las rimas XVI y XXVII:

Cardenio: Reina el silencio en torno;
nace la luna, y sus balcones baña
de fantástica luz; ella me espera,
me espera palpitando
de impaciencia y amor; auras suaves
llevad con el perfume
de las nocturnas flores,
llevad hasta sus verdes celosías,
envueltas en suspiros
estas canciones mías.

Y a continuación, Cardenio canta los versos que para Tamayo constituyen la primera «protorima» anterior a la rima nº XIII, aparecida en la publicación *El Nene* en 1859, puesto que la comedia data de 1857:

¿Ves esa blanca luna que se eleva tímida?
blanca es su luz;
pero aun más blanca que sus rayos trémulos
blanca eres tú.

No sólo éstos sino muchos más versos de esta zarzuela de inspiración cervantina, como señalo en mi citado artículo, proceden de la pluma de Bécquer, y me atrevería a afirmar que la totalidad de los actos 1º y 3º están escritos por él, como así lo constata la grafía del manuscrito. La zarzuela emana un indiscutible sabor romántico en la lectura del Quijote, sobre todo en lo que Casalduero define como «la sentimentalización del amor» de Fernando y Dorotea en los que el «agravio, el despecho, la dignidad en forma de orgullo, el deseo de reconciliación pero la incapacidad por parte de los amantes de que uno de ellos sea el que dé el primer paso son los elementos morales que forman el drama amoroso tal y como lo siente el autor de las rimas» (Casalduero: 1972: 336-337) .

El nuevo Fígaro y *Clara de Rosenberg*

Sus dos últimos estrenos teatrales, en colaboración con Rodríguez Correa, fueron dos adaptaciones de sendas obras extranjeras: *El nuevo Fígaro,* «zarzuela en tres actos y en verso arreglada del italiano por Adolfo Rodríguez. Música del maestro Ricci», se estrenó en el teatro de la Zarzuela en 1862, y Cotarelo nos dice de ella que «el tema está inspirado en la ópera derivada de la conocida comedia de Beaumarchais. Los adaptadores, al ensanchar la obra de dos a tres actos han ido privándola del carácter de ópera bufa, ope-

reta o zarzuela, para acentuar el aspecto de comedia o juguete cómico, pero para esto el asunto carece de interés y los personajes de todo valor humano». (Cotarelo: 1936: 61).

Su último estreno teatral, *Clara de Rosenberg*, también en colaboración con Rodríguez Correa, «zarzuela en dos actos, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1863», fue una adaptación esta vez de una ópera extranjera con música de Ricci y libreto de Pietro Generali, de asunto muy conocido pues se había estrenado en 1836 como drama en verso y en cinco actos. Tamayo (1949: LXXVII) se pregunta si Adolfo Rodríguez conoció solamente el libreto de Pietro Generali, o también tuvo noticia del drama.

Como vemos Bécquer y sus colaboradores se encuadran en un modo de hacer teatro musical en boga en esos años: óperas italianas, operetas y vodeviles franceses nutren los argumentos de las zarzuelas, que cada vez despiertan más el interés del público, al que bien poco le importa que en ellas «parte del asunto esté tomado de una comedia de Collé»: *La partie de Chasse de Henri IV* (La cacería real, de García Gutiérrez, música de Arrieta),o «esté arreglada a la escena española» de una escrita en francés por Mm.de Rosier y de Leuven, como el caso de *El secreto de la reina*, zarzuela en tres actos de L. de Olona, música de Gaztambide, Hernando e Incenga, o «inspirada en el pensamiento de una obra francesa», que en muchas ocasiones no se especifica como *Los pajes del rey…*(1876) de Luis Mariano de Larra, y el maestro Oudrid etc., ya que la casuística de «arreglos», «inspiraciones» o «adaptaciones» es inacabable (Espín Templado: 2006:115-118).

Por otro lado, los contactos con músicos y compositores de Bécquer son intensos en esos años de frecuentar círculos y amistades, en concreto el salón de los Espín. Joaquín Espín y Guillén, director de los coros del Teatro Real entre otros puestos de relevancia en el mundo operístico y musical, fue compositor de prestigiosa carrera, casado con Josefina Pérez de Colbrand, sobrina de la gran cantante madrileña Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini. La casa de este matrimonio, padres de Julia, era punto de encuentro entre los músicos y libretistas de la época. Joaquín Espín fue quien compuso la música de la hasta ahora extraviada adaptación de la obra de Victor Hugo de Bécquer. Al salón de los Espín, donde Bécquer acudía con el incentivo de la presencia de Julia, a quien no sólo admiraba por su belleza, sino por sus aficiones y cualidades artísticas del *bel canto*, y por la pasión que ambos sentían por la música.

Los conocimientos y aficiones de Bécquer por la música han sido tratados en diversas ocasiones y en sentidos diferentes: desde su temprana afición a la ópera en sus años sevillanos, y luego en Madrid, conocedor y admirador apasionado de Donizetti y Bellini, cuyas óperas, si creemos el testimonio de sus amigos y biógrafos sabía e interpretaba al piano de memoria (Gerardo Diego: 1975).

El estudio de los textos dramáticos de Bécquer a la luz de las últimas investigaciones realizadas por musicólogos revelan que el poeta conocía perfectamente el lenguaje musical, que adapta al lenguaje verbal en los cantables, donde, como ya apuntaba Juan Antonio Tamayo, se adivina la inspiración lírica del poeta evidenciando su tarea en la colaboración que desmiente la antigua opinión de que Bécquer apenas había puesto su mano en ellas.

En resumen, aunque Bécquer haya pasado a la posteridad como poeta universal, sintió desde siempre su vocación teatral que no pudo llevar a feliz culminación por su tem-

prana muerte, y que no hay que minimizar cual si fuera un desdoro para su personalidad y para su obra, ya que los seudónimos, las colaboraciones, y las traducciones o arreglos a la escena española de obras extranjeras eran algo común en el teatro de la época, así como la escritura dramática de zarzuelas, el género que amplió el espectro del público teatral de la época a la clase media y que fue cultivado por nuestros dramaturgos más eximios. Sólo después de habernos despojado de estos prejuicios podremos captar la pericia escénica de las obras, su versificación, su vis cómica junto con la belleza poética de la mayoría de los cantables versificados por Bécquer, como así lo revelan el estudio a fondo de sus zarzuelas, y como estos versos de la Escena X de *El nuevo Fígaro* nos muestran:

Música. Andrés y Victoria (Aquél arrodillado ante ella)
Tu palabra es como un filtro
que a tus pasos me encadena;
tu mirada, que enajena,
dulce encanto de amor es.
Ni la muerte a separarnos
bastará con su poder.
Escena VIII: Música
Valmor, solo: Ensueños del amor,
volved de nuevo al alma;
suceda a mi dolor
la dulce calma.
De tu inocencia fúlgido
el sol torna a brillar;
al fin podré tus lágrimas
con besos enjugar, buscarte, repetirte
de nuevo el amor mío.
Oír: «¡Yo te amo; te amo!
¡Sólo mi bien ansío!».
De horribles dudas víctima
ya no seré jamás.

A modo de conclusión

Una vez más Gustavo Adolfo Bécquer nos sorprende cuando seguimos profundizando en la investigación sobre su obra y su vida. El olvido de la crítica por el Bécquer autor teatral corre paralelo a su infravaloración como dramaturgo debido en parte al desconocimiento, y en parte a la proverbial imagen del poeta como ser etéreo y *huésped de las nieblas*, ajeno al mundo material y de intereses en los que se movía el teatro de la época. Afortunadamente, y gracias a los estudios llevados a cabo en los últimos años, especialmente en los boletines *El Gnomo*, la figura y la obra de Bécquer van cobrando nitidez cada vez más ajustadas a la realidad y a la comprensión total de su arte.

Sería un error seguir estableciendo comparaciones entre su lírica y su labor como dramaturgo o como crítico teatral que supongan una infravaloración de esta última faceta de su obra, algo que se ha venido haciendo con frecuencia. Por ello, en este estudio, sin

ánimo de exhaustividad, se pretende un avance en el conocimiento de un Bécquer casi ignorado, o al menos poco estudiado e infravalorado por la crítica: el autor dramático sólo o en colaboración, sus opiniones y avatares dramáticos, sus proyectos, muchos de los cuales no pudieron realizarse por su temprana muerte. Poco a poco, y gracias al la bibliografía más reciente, se va cubriendo lo que era tarea pendiente en los estudios becquerianos: una revisión del teatro de su tiempo, en cuanto a cartelera y obras de más éxito de estreno, escenografía, crítica teatral, la vida y obra de los colaboradores con los que escribió zarzuelas. Todo ello nos descubre un Bécquer apasionado por el teatro, como crítico y como autor, y cuya obra dramática, ni mucho menos exenta de belleza lírica ni de aciertos escénicos, por fin podrá ser enjuiciada en su justa dimensión, dentro del contexto de su época.

Mª Pilar Espín Templado
UNED

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DEL TEATRO DE BÉCQUER

— (1949). *Teatro*. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de J. A. Tamayo. Madrid, CSIC.
— (1949). *Obras completas*. Madrid, Col. Paradilla del Alcor.
— (1985). *Dos obras teatrales de G. A. Bécquer*. Ed. de Isabel Román Gutiérrez. Sevilla.
— (1993). *Autógrafos juveniles*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, Puvill Libros.
— (1995). *Primeros escritos, Teatro, e Hª de los templos de España*. Vol. I, Edición de Ricardo Navas Ruiz. Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
— (1999). *Libro de los gorriones*. CD Tesoros de la Biblioteca Nacional. Madrid, Biblioteca Nacional. Actualmente accesible en la web de la BN.
— (2000). *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Madrid, Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.
— (2004). *Gustavo Adolfo Bécquer. Obras completas*, Madrid, Cátedra, Edición de Joan Estruch Tobella.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA EN RELACIÓN CON EL TEATRO DE BÉCQUER Y SU ÉPOCA

Alonso, Celsa (1996). «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871». *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5. 71-122.
— (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

ANDURA VARELA, Fernanda (1992). «Del Madrid teatral del siglo XIX la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid, Consorcio Madrid, Capital Europea de la Cultura, 85-115.

BALBÍN, Mª Concepción (1960). «Dos artículos desconocidos de Bécquer», *Revista de Literatura*, 18, oct.-dic, pp. 249-256. [Dio a conocer «Crítica literaria» (23-VIII-1859) y «El maestro Herold» (14-IX-1859].

BALBÍN, Rafael de (1967). «Bécquer y Calderón», *Atlántida*, V, n. 28, 1967, pp. 365-370.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2003). *Espacios del drama romántico español*. Anejos de la *Revista de Literatura* 57. Madrid CSIC-Instituto de la Lengua Española.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1859). «Crítica literaria». *La Época*. 23-VIII- 1859.

— (1863). *El Espíritu*. 14-XI, XIV-XII [Crítica teatral firmada por Adolfo García].

— (1870). «Circo de Madrid», *La Ilustración de Madrid*, 12-VI-1870. 16

— (1885.) *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Tomo III, Madrid, Librería de Fernando Fe. (Cuarta edición).

— (1949). *Teatro*. Ed. de Juan Antonio Tamayo, Madrid, CSIC.

— (1995). *Primeros escritos, Teatro, e Historia de los templos de España*. Madrid. Biblioteca Castro. Turner.

— (1993). *Autógrafos juveniles*. Ed. de Leonardo Romero Tobar, Barcelona. Puvill Libros.

— (1999). *Libro de los gorriones*, CD Tesoros de la Biblioteca Nacional. Madrid. Biblioteca Nacional. Actualmente accesible en la web de la BN.

— (2000). *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Madrid, Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.

BÉCQUER, Julia (1932). «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año IX. XXXIII. Enero. 1932. 76-91.

BENÍTEZ, Rubén. (1961) *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo A. Bécquer*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

BROWN, Rica. (1963).*Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos*. Barcelona. Aedos.

CALDERA, Ermanno (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa. Università.

— (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Castalia.

CALDERA, Ermanno., y CALDERONE, Antonnietta (1988). «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)». *Historia del teatro en España, II*. Madrid. Taurus. 377-624.

CAMPILLO, Narciso (1871). «Gustavo Bécquer». *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero, nº 25.

CANALEJAS, Francisco de Paula (1876). «La poesía dramática en España». *Revista Europea*. 119. Madrid 4-VI. 547.

CAÑETE, Manuel (1860). *Discurso sobre el teatro español leído en el Ateneo de Madrid en 1852*. Madrid. Ateneo.

CASALDUERO, Joaquín (1969/1972). «El teatro de Bécquer» en *Revista de Filología Española*, LII. 1969 393-408 y en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid. Gredos. 1972 273-90.

CASARES RODICIO, Emilio (1994). *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid. ICCMU.

CATALÁN MARÍN, Mª Soledad (2003). *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CÉSPEDES, D. D. (1998). *El toque de ánimas*, zarzuela en tres actos y en verso, letra de música de D. Emilio Arrieta. Imprenta, librería y litografía del *Diario de Córdoba*. [Un breve análisis en CORTIZO, Mª Encina (1998). *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid. ICMMU. 332-334].

COTARELO Y MORI, Emilio (1935-1936). «Ensayo histórico sobre la Zarzuela», *Boletín de la Real Academia Española*. Tomos XXII y XXIII. [Edición facsímil 2001, *Historia de la zarzuela*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Director Emilio Casares Rodicio].

CUMMINGS, Philip H (1937). «Gustavo Adolfo Bécquer as a Journalist A Study in Particular of his Editorial Work in El Museo Universal during 1866». *Hispania*. XX. 35-36.

DÍAZ, José Pedro (1971). *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid. Editorial Gredos.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona. Montaner y Simón. Vol. II.

Diccionario de la zarzuela (2003). Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Fundación de la Zarzuela Española.

DIEGO, Gerardo. (1975). *Bécquer y la música*. Valladolid. Casa-Museo de Zorrilla. 41-61.

DÍEZ TABOADA, Juan Mª. (1973) «Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y su obra». *Revista de Filología Española*, LII (1969). 651-695, y Suplemento 46-49.

ESQUER TORRES, Ramón (1965). «Reminiscencias de nuestros clásicos en Bécquer». BRAE. XLV. 185-201.

ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

— (1996). «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX, lo autóctono y lo extranjero». Madrid. SGAE. *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia*, 1800-1950.

— (1998). «El teatro de Gustavo Adolfo Bécquer a la luz de una nueva perspectiva crítica la escena madrileña del momento», *XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid [Inédita].

— (2000). «Poesía y teatro en Bécquer». *Romanticismo* 7, Bologna, 59-68.

— (2006). «Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés». *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo*. Berna. Peter Lang, AG. International Academia Publishers. 115-128.

FOURNIER, Narcisse y LAURENCIN (sic como «autre auteur du texte») (1856). *Les absences de Monsieur*, comedie-vaudeville en 1 acte, par les auteurs du texte. Paris. Michel Lévy frères, Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne.

GAMALLO FIERROS, Dionisio (1947). «Bécquer y sus zarzuelas cervantinas, I-IV». *La Comarca* (Ribadeo). 10. 17. 31-VIII y 7-IX.

— (1948). *Gustavo Adolfo Bécquer Páginas abandonadas*. Ensayo biocrítico, apéndices y notas por G. F.

— (2006). *Estudios sobre Bécquer*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza. Edición de Jesús Rubio Jiménez.

GIES, David. T (1982). «Imágenes y la imaginación románticas», *Romanticismo I*, Génova. 49-59.

— (1984). «Juan de Grimaldi y la máscara romántica», *Romanticismo II*. Génova. 133-140.

— (1990). «Notas sobre Grimaldi y el *furor de refundir* en Madrid (1820-1833)», Cuadernos de Teatro Clásico. 5. 111-124.

— (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge. University Press.

GÓMEZ REA, Javier. (1974) «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)». *Cuadernos Bibliográficos*. 31. 65-140.

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. (2004) *Un dramaturgo romántico olvidado José María Díaz*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

GUARDIA, Alfredo de la. (1971) «Gustavo Adolfo Bécquer, autor teatral». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. XXXVI. 277-292.

HAPDE, Jean-Baptiste-Augustin,(seud. Augustin) (1808). *La tête de bronze ou Le déserteur hongrois*, Mélodrame en trois actes et a grand spectacle. Représenté, pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de la Gaieté, le 1 Octobre 1808. Paris. Chez J. N. Barba, Libraire, Palais–Royal. 2èmme edition.

HARVEY, L. Jonhson (1953). «Bécquer´s *Un drama*». *Hispanic Review*. XXI. 150-154.

— (1954). «Cinco dramas inspirados en las rimas de Bécquer». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. VIII. 176-184.

IGLESIAS FIGUEROA, Fernando (s. a.) *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid. I. 13-27.

LECIÑENA LEIZU, Aránzaz. (2001). «Una controversia en torno a Bécquer. Notas sobre su faceta dramática». *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid. ICCMU. Vol. II Col. Música Hispana. Textos. Estudios. Ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente. 293-300.

— (2004). «Dos romanzas de Gustavo Adolfo Bécquer en su primera zarzuela». *Intermedialidad e hispanística*, Angélica Rieger ed. Frankfurt/Mainz, Peter Lang.

MATAS, Julio (1963). «Bécquer en el teatro». *Universidad de la Habana*. 159.71-86.

— (1979). «Bécquer entre la poesía y el teatro». *La cuestión del género literario*. Madrid. Gredos.125-174.

MONNER SANS, José Mª (1947). Introducción y ed. de *Las rimas y otras páginas* de G. A. Bécquer. Buenos Aires. Clásicos Castellanos 8.

MORENO MENGÍBAR, Andrés (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento (Colección Biblioteca de temas sevillanos).

— (1997). «La formación operística de Gustavo Adolfo Bécquer los años sevillanos (1848-1854)», *El Gnomo*. 6. 59-89.

— (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

MONTESINOS, Rafael (1977/2005). *Bécquer. Biografía e imagen*. Barcelona. Editorial R. M. 1977 y Sevilla. Fundación J. M. Lara 2005.

— (1992). *La semana pasada murió Bécquer*. Madrid. El Museo Universal.

MUÑOZ, Matilde (1953). *Historia del teatro dramático en España*. Madrid Ed. Tesoro.

NOMBELA, Julio (1880). *Bases de una escuela especial del arte teatral*. Madrid. Imprenta del Hospicio.

— (1909-1911). *Impresiones y recuerdos*. Madrid 1909-11. 4 vols. [Reed. Madrid. Tebas. 1976 con Prólogo de Jorge Campos].

PAGEARD, Robert (1954). «Bécquer et *La Iberia*». Burdeos. *Bulletin Hispanique*. LVI. 408-414

— (1990). *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid. Espasa-Calpe.

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1967). *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid. Alianza Editorial. Ed. y prólogo de E. Rincón.

PICOCHE, Jean Louis (1970). Edición de *Los amantes de Teruel. Introduction, édition critique et synoptique precedées d'un étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850*. Paris. Centre de Recherches Hispaniques. 2 vols.

— (1995). «Dramaturgias románticas». *Historia de la Literatura Española. El siglo XIX* (Jean Canavaggio dir.). Barcelona. Ariel. vol. V .77-96.

REPARAZ, Gonzalo de (1936). «A mi buen amigo Gustavo Adolfo Bécquer. Recuerdo y homenaje a su memoria». *El Sol*, Madrid. 26 de febrero.

RIBAO PEREIRA, Monserrat (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo Español*. Pamplona. Universidad de Navarra.

RIBBANS, Geoffrey. W. (1952). «Una nota sobre el teatro de Bécquer». *Revista de Filología Española*. XXXVI. 122-126.

RODRÍGUEZ CORREA, Ramón (1871). *Prólogo a las Obras completas de G. A. Bécquer*. Madrid, Fernando Fe. (Novena edición).

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994). *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

ROGERS, Paul Patrick (1939). «Bécquer Some pseudonyms and pseudonymous plays», *Hispanic Review*. VII. 62-68.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1985). «Introducción» a *Dos obras teatrales de G. A. Bécquer*. Sevilla. 7-49.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1993). «En los orígenes de la bohemia Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854», *Bohemia y Literatura* (De Bécquer al Modernismo). Universidad de Sevilla. Serie Filosofía y Letras. Núm. 146.

— (1994). *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid, Castalia.

— (2000). *Introducción, edición y notas a Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Madrid. Espasa Calpe.

— (2001) «Amor y muerte El absoluto romántico», en *Amor y muerte en el Romanticismo*. Madrid. Ministerio de Educación. Cultura y Deporte. 111-124.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid. Playor.

— (1984). «La censura teatral en la época moderada 1840-1868. Ensayo de aproximación». Segismundo. 39-40. 193-231.

— (1990). *Los Bécquer en Veruela, un viaje artístico*. Zaragoza. Ibercaja.

— (1992). (ed.) Actas del Congreso *Los Bécquer y el Moncayo* celebrado en Tarazona y Veruela, sept. 1990. Tarazona. Centro de Estudios Turiasonenses . Institución Fernando el Católico.

— (1995). «Bécquer y Hamlet». *El Gnomo*. 4. 79-100.

— (1997). «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín los álbumes de Julia». *El Gnomo*. 6. 133-271.

— (2000). «Serenatas románticas. Una aproximación» en *Romanticismo 7*. Bologna. Il Capitello del

Sole. 169-183.- (2003) «El arte escénico en el siglo xix». *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual* (Javier Huerta Calvo dir.). Madrid. Editorial Gredos. Vol. II. 1804-1852.

— (2008). «Estrenado con gran aplauso». *Teatro español, 1844-1936*. Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds). Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 175-206.

Ruiz Albéniz, Víctor (*Chispero*) (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Editorial Prensa Castellana, S. A., Madrid.

Sebold, Russell P. (ed.) (1985). Gustavo Adolfo Bécquer. Taurus Ediciones S. A. Serie El escritor y la crítica. Madrid.

Simón Díaz, José (dir.) (1968-1975). *Veinticuatro diarios* (Madrid, 1830-1900). *Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid. CSIC. 4 vols.

Schneider, Franz. (2006). *Vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer.* Zaragoza. Diputación de Zaragoza. Traducción y edición de Robert Pageard.

Tamayo, Juan Antonio. (1949). Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de *El Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer.* Madrid, CSIC. LXXXVIII.

— (1951). «Una obra cervantina de Bécquer» en *Anales Cervantinos*. I. 295-324.

Urbina, Javier. (2002). «Tres artículos no conocidos de Bécquer en La Época (1)», *Ínsula*. 661-662. enero-febrero. 12-17.

— (2003-2004) y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «La correspondencia de Narciso Campillo en la Biblioteca Nacional. Documentos relacionados con G. Adolfo Bécquer y su entorno». *El Gnomo*, 12-13. 11-92.

— (2010). *Bécquer y* El Alférez. *Zarzuela en un acto*. Madrid. Edición personal.

— (En prensa) y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Luis García de Luna, Gustavo Adolfo Bécquer Dos vidas paralelas separadas por el genio literario*.

Vallejo, Irene y Ojeda Pedro (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

Young, Caroline (1965). «The cantables of Bécquer´s theatre». *Romance Notes*. VI. 126-130.

Yxart, José. (1987, ed. facsímil de 1894-1896). *El arte escénico en España*. Barcelona. Alta Fulla.

Toni Dorca
Representaciones de la nación en Cádiz:
una lectura a la luz de la Imagología
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 161-171

REPRESENTACIONES DE LA NACIÓN EN *CÁDIZ*: UNA LECTURA A LA LUZ DE LA IMAGOLOGÍA

El estudio de los estereotipos nacionales ha avanzado considerablemente en los últimos años gracias al desarrollo de la *Imagología*, ciencia que examina el origen y función de los rasgos de carácter (*etnotipos*) que singularizan a un determinado país y sus habitantes. El enfoque de la Imagología es comparativo e interdisciplinario, abarcando entre otras la literatura, las artes plásticas, la cultura popular y la historiografía. Se parte de la premisa que las imágenes que nos hacemos de los demás o de nosotros no tienen por lo general base factual ni empírica, sino que resultan de un proceso de construcción elaborado según unas convenciones retóricas. Lejos de cualquier forma de esencialismo que presuponga la existencia natural de etnotipos, la imagología sostiene que los caracteres específicos de una comunidad sólo adquieren vigencia en la medida en que se expresan verbal o gráficamente en un texto. El propósito final no se cifra tanto en describir cómo es verdaderamente un pueblo o una gente concretos, cuanto en dar cuenta de los mecanismos discursivos de los que ha emergido históricamente la identidad de una nación[1].

El método constructivista de la Imagología se revela especialmente útil en lo que concierne a *Cádiz* (1874) de Benito Pérez Galdós, octava entrega de la primera serie de *Episodios nacionales (1873-1875)*. En la novela se confrontan los diversos discursos sobre la nación que concurren en los años de la Guerra de la Independencia, recurriéndose a tal efecto a una serie de imágenes mentales que conforman la esencia de la españolidad desde el Siglo de Oro hasta el Romanticismo. El conjunto de estas representaciones rebasa los límites de la historia y la sociología para adentrarse en el terreno del mito, de acuerdo con la concepción de una España ideal que varía según la óptica de sus respectivos portavoces. La pugna de éstos entre sí, dialéctica a la vez que cuerpo a cuerpo, arroja en última instancia un vencedor que encarna los valores de la nación imaginada que el autor quiere trasladar a sus compatriotas de la década de 1870.

[1] Un análisis más amplio de estas y otras cuestiones se encuentra en la antología de Manfred Beller y Joep Leerssen.

Entregado el 13 de febrero de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

La España del Antiguo Régimen

Según se expone en el ciclo inicial de *Episodios*, durante la Guerra de la Independencia la aristocracia de rancio abolengo se refugia nostálgicamente en la España del Siglo de Oro, en un intento de paliar la decadencia que la acosa y preservar los privilegios. El nulo resultado de sus tentativas ilustra hasta qué punto Galdós rebate un sistema de valores que a la altura del siglo XIX constituye para él un caso de flagrante anacronismo. Una primera muestra de esta actitud se encuentra en doña María del Rumblar, matriarca de un distinguido linaje andaluz que reúne en su persona las virtudes y defectos inherentes a su estamento. El españolismo a la antigua que profesa en repetidas ocasiones, tanto en el episodio *Bailén* como en el que aquí nos ocupa, revela la fuerza de un espíritu que no se arredra ante la invasión del enemigo. Un patriotismo tan apegado al pasado le cierra, no obstante, los ojos a la realidad. Para empezar, doña María descuida lamentablemente la educación de sus vástagos al restringir la libertad de las hijas hasta los límites del absurdo, mientras que tolera sin más los desmanes del heredero. Se retoma aquí la preocupación ilustrada por el exceso de control que los padres tienen sobre las hijas, si bien desde una óptica distinta a la propuesta en *El sí de las niñas* –a cuyo estreno, recordemos, asistió Gabriel el 24 de enero de 1806 (*Corte* 134-40)–. En la comedia de Moratín, el conflicto se resolvía mediante la intercesión benefactora de don Diego en calidad de representante de la razón y del Estado. En *Cádiz*, sin embargo, la autoridad de doña María (como la de Bernarda Alba un siglo después) se mantiene más firme si cabe tras el desliz de su hija Asunción. El desprecio a la generación presente, que ella juzga «incapaz de un sentimiento elevado» (*Cádiz* 1039), es también cuestionable si se considera el móvil económico que guía la decisión de casar a su hijo con Inés. Aunque agradece a Gabriel que haya defendido el honor ultrajado de la familia, se muestra incapaz de perdonar a Asunción y prefiere encerrarse en vida a transigir con la deshonra: «Yo he muerto, he muerto ya. El mundo se acabó para mí» (*Cádiz* 1047). Por último, menoscaba injustamente la virtud de Inés, entregándola a Gabriel como una mercancía sin valor de la que no le importa desprenderse: «Puede usted llevársela, huir de Cádiz…, divertirse, sí, divertirse con ella. Le aseguro a usted que vale poco» (*Cádiz* 1048).

La invectiva contra la nobleza prosigue con don Pedro del Congosto, criatura de ficción que resulta de la «fusión» (*Cádiz* 919) de tres individuos que en el Cádiz de aquella época dan en "la manía de vestir y calzar a la antigua" (*Cádiz* 919). Se trata del escocés Juan Downie, el marqués del Palacio y Manuel Jiménez Guazo, personajes históricos a quienes une su convencimiento de que la salvación de España pasa irremisiblemente por el retorno a los tiempos de Felipe II. Don Pedro comparte con ellos acciones y rasgos de carácter que rayan en lo caricaturesco, entre los cuales destaca un divertido incidente que en su día protagonizó el marqués del Palacio. El relato que Gabriel hace del lance sigue casi al pie de la letra los testimonios de Adolfo de Castro (23) y Antonio Alcalá Galiano (1:263-64), aunque la autoría de los hechos se atribuye por supuesto a Congosto. El 30 de mayo de 1810, éste y los demás integrantes de la Cruzada del Obispado de Cádiz se dirigen al palacio de la Aduana para rendir honores a la Regencia en la onomástica del rey Fernando. Don Pedro entra en el salón, se pone los espejuelos, saca un papel del bolsillo de los greguescos y empieza a leer unos versos «tan rematadamente malos como obra

que eran del mismo personaje que los leía» (*Cádiz* 929). Para mayor escarnio, acompaña la lectura del poema con una exhibición de «tajos, mandobles y cuchilladas en el aire» con la espada que remacha «el grotesco papel que estaba haciendo» (Cádiz 929). Concluida la representación, se retira con una reverencia y desfila luego con sus soldados por las calles de Cádiz escoltados de cerca por la chiquillería, en una escena que recuerda «la entrada de don Quijote en Barcelona» (*Cádiz* 930)[2].

La referencia a Cervantes no es gratuita, sino práctica habitual en un autor que desde los inicios de su carrera recurre al *Quijote* para iluminar los entresijos de la condición humana. En «El aniversario de la muerte de Cervantes», artículo de juventud publicado el 23 de abril de 1868 en *La Nación*, Galdós elogia la obra maestra de don Miguel por constituir un «trasunto fiel de todos los movimientos y aspiraciones» (cit. Goldman 104) del individuo. El novelista canario valora también la capacidad de Cervantes de plasmar en una serie de dualismos (realismo/idealismo, cordura/locura) la identidad española que uno y otro ven en conflicto permanente consigo misma[3]. Don Pedro se sitúa en uno de los extremos de esta dialéctica, ya que el empeño en resucitar en el presente las virtudes sempiternas de sus compatriotas (la hidalguía, la cortesía, el respeto, la fe religiosa, etc.) redunda casi siempre en detrimento de su persona. Carente de dimensión heroica, nuestro personaje es una parodia del caballero andante que ha perdido el sentido de la realidad. Ninguno de los actos que lleva a cabo resuelve los conflictos que se plantean, ni a nivel colectivo –el asedio francés– ni sobre todo personal –los atropellos de lord Gray–.

La temeridad de don Pedro en el combate hace que llegue descalabrado de la expedición al condado de Niebla (*Cádiz* 991), como tantas veces sucede con el personaje de Cervantes. La semejanza entre ambos se hace aún más explícita en el desafío que don Pedro lanza a lord Gray después de que éste seduzca y abandone a Asunción. El inglés se alegra de topar por fin con un Quijote de carne y hueso que está buscando desde su llegada a España, si bien reconoce que el ejemplar que tiene delante está "algo degenerado" (*Cádiz* 1019). No le falta razón tampoco a doña María cuando duda de la eficacia de la ayuda que don Pedro pueda dispensarle: «No es usted… quien ha de arreglar esto» (*Cádiz* 1038). Efectivamente, el desprecio con que lord Gray contempla a su rival le insta a convertir el duelo en una «función quijotesca» (*Cádiz* 1039) para deleite de los asistentes al mismo. A imitación del enfrentamiento de don Quijote con el lacayo Tonsilos (segunda parte, capítulo LVI), don Pedro termina batiéndose con el señor Poenco en una función carnavalesca que se salda con su apaleamiento a manos de la multitud. Gabriel nota con tristeza cómo la espada de Francisco Pizarro propiedad de don Pedro queda

[2] Otras transposiciones del plano histórico al novelístico son la espada de Francisco Pizarro que ciñe don Pedro, la cual la marquesa de la Conquista regala a Downie como premio a sus servicios (Solís 950); la ya mentada Cruzada del Obispado de Cádiz, que se inspira en la Cruzada del Obispado de Málaga de Jiménez Guazo (Castro 34); finalmente, el sobrenombre «nuevo Quijote» con que sus contemporáneos motejan a Jiménez Guazo (Castro 35), al igual que lord Gray hace con don Pedro.

[3] José F. Montesinos escribe que «la interpretación que de España hace Galdós» deriva del *Quijote*, novela que «le ha dado la clave de la locura española, raíz de nuestras grandezas y nuestras miserias» (1:105). Rubén Benítez tiene una opinión semejante: «Galdós acepta ya al *Quijote* como obra cifrada en que se representa alegóricamente, como *apólogo* o *fábula*, la contradicción fundamental del espíritu español entre el *idealismo* extremado, y el *realismo* más bajo» (40).

abandonada en el suelo, circunstancia que le hace reflexionar acerca del estado adonde «habían venido a parar las grandezas heroicas de España» (Cádiz 1045).

Una degradación mayor que la de doña María y la de don Pedro se observa en la joven aristocracia que personifica Diego del Rumblar, la cual se agarra a sus privilegios de clase sin respetar la dignidad de sus antepasados ni comprometerse tampoco con la transformación de las estructuras sociales. El adolescente imberbe que Luis Santorcaz manipula a su gusto en los episodios *Bailén* y *Napoleón en Chamartín* (Dorca 9) se extravía sin remisión en *Cádiz*, fruto de la exacerbación de los vicios que lo dominan. Un «desfigurado» (*Cádiz* 926) Don Diego se las sigue dando de jacobino y revolucionario, pero no se trata más que de una fachada con que ocultar las bajas pasiones que lo corroen: incapacidad para la lucha armada (*Cádiz* 927 y 939); locura crematística (*Cádiz* 1000 y 1006); lujuria (*Cádiz* 1007); pasión por el juego (*Cádiz* 1018); finalmente, falta de arrestos que le impide retar a lord Gray (*Cádiz* 1040). El retrato que de él nos ofrece Gabriel coincide con el que el diputado liberal José Gordillo hace de los hijos de los nobles: «seducidos con la abundancia de sus progenitores, o con la protección que los dispensa el valimiento del favor, prefieren la ignorancia al saber, la distracción al estudio, y la ociosidad a la meditación» (*Diario* 316, 1637). Significativamente, el parlamento de Gordillo tiene lugar durante uno de los debates de las Cortes que acontece por las mismas fechas en que transcurre nuestro episodio. Ello indica, como veremos más adelante, que la caracterización de la nobleza no se realiza a partir de una generalización más o menos precisa, sino que está fuertemente arraigada en la política del momento.

La España pintoresca

El rechazo de una visión del país anclada en el pasado no significa que se abrace cualquier alternativa que hinque sus raíces en el presente, sin importar quién la defiende ni de dónde procede. En nuestro episodio, la impugnación de la España imperial corre parejas con el desenmascaramiento de un segundo estereotipo que por su actualidad representa una amenaza mayor: la España pintoresca o exótica. Dicha creación empieza a fraguarse en la segunda mitad del siglo XVIII con la irrupción del casticismo en oposición a la hegemonía francesa (Torrecilla 129), pero no cristaliza definitivamente hasta el Romanticismo por obra y gracia de los extranjeros (Ayala 14-15; Calvo Serraller 32). Desde entonces se convierte en la imagen más perdurable de la españolidad, cuya vigencia continúa en buena parte intacta hasta hoy (Torrecilla 172).

El etnotipo de la España pintoresca que aparece en *Cádiz* es una fabricación que se urde en la mente calenturienta de lord Gray. Personaje byroniano que en algunos aspectos recuerda al poeta inglés[4], lord Gray posee una serie de atributos que lo acercan a la categoría de *tipo*. Se trata de un viajero de clase alta procedente de Europa que recorre España, y en concreto Andalucía, en busca de un «paraíso imaginado» (González Tro-

[4] Lord Byron deja constancia de su visita a Cádiz en las estrofas LXV-LXXXV del primer canto de *Childe Harold's Pilgrimage*, poema que Galdós tal vez conociera (Rodríguez 4). Una referencia a la estancia de Byron en la ciudad andaluza se encuentra en el episodio *Gerona*: «Era a ratos amable y fino, a ratos sombrío y sarcástico; se llamaba lord Byron» (*Gerona* 894).

yano 71) donde el capitalismo de su lugar de origen no haya hecho mella todavía. Asqueado de una Inglaterra mercantilista y colonialista (*Cádiz* 910), lord Gray viene a *Cádiz* para regodearse en el primitivismo de una gente «pendenciera, ruda» (*Cádiz* 911), como los guerrilleros a quienes tanto admira y en cuyas filas quiere alistarse (*Cádiz* 912). La pobreza que ve en el Cádiz sitiado le da la oportunidad de unirse a los mendigos que pululan por la ciudad y comer con ellos la sopa boba del convento (*Cádiz* 992-93). Por los años en que lord Gray está en Andalucía, y a consecuencia de la brutalidad de la guerra, la figura del «español ardiente y arbitrario» (Torrecilla 114) está empezando a consolidarse como uno de los componentes del exotismo patrio. No sorprende por ello que el aristócrata inglés se entusiasme con la «salvaje manifestación de sus pasiones» (*Cádiz* 994) que percibe en el pueblo.

Ni que decir tiene que las extravagancias de lord Gray están desprovistas en absoluto de autenticidad, limitándose a expresar la fascinación que suele apoderarse de «los extranjeros que venían a España» (*Cádiz* 997). Gabriel alude aquí a la deformación en que éstos incurren cuando retratan el país en sus libros de viajes, sus cuadros y sus novelas. La opinión del narrador coincide con la que más tarde formulan los costumbristas acerca de la ignorancia que los viajeros foráneos tienen de la realidad que examinan. Fernán Caballero, en el prólogo de *La Gaviota*, escribe al respecto lo siguiente: «Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, *conocer el original*» (41; la cursiva es nuestra). Los europeos que visitan España no pueden sustraerse al placer de corroborar in situ los estereotipos que se han forjado en la mente, aun si ello implica falsear los hechos para que coincidan con su entelequia. Así acontece con lord Gray, cuyas declaraciones y hechos componen el retrato de un histrión consumado.

Además de convertirse en portavoz de la visión pintoresca de España ideada desde fuera, en nuestro personaje convergen algunos de los rasgos primordiales del Romanticismo. El primero de ellos se cifra en la proyección de la naturaleza en su estado de ánimo, expresada artísticamente a través de la falacia patética. Un día en que contempla embelesado un temporal desde la playa le entra la tentación de arrojarse al agua. El impulso de fundir su espíritu con los elementos resulta casi imposible de resistir para quien discierne que las turbulencias del mar embravecido reflejan las suyas: «este delirio es mi delirio» (*Cádiz* 914). Al igual que las nubes y las olas que se elevan vertiginosamente «hacia un punto a que no llegan nunca» (*Cádiz* 914), así concibe él su «propio afán» (Cádiz 914) de aspirar siempre a lo que queda fuera de su alcance. Lord Gray ha recorrido ya toda la escala de las depravaciones y no le queda «nada por ver en las negras profundidades del vicio» (*Cádiz* 964), de ahí que la búsqueda de lo irrealizable devenga el objetivo preferente de su existencia: «¡Viva lo imposible! El placer de acometerlo es el único placer real» (*Cádiz* 968).

La fusión con la naturaleza y el deseo de experimentar sensaciones cada vez más fuertes se complementan con unas dotes de seductor que le hacen aparecer como un «demonio tentador» (*Cádiz* 1029). En comparación con Félix de Montemar, quien persigue al fantasma de doña Elvira con intención de penetrar el sentido de la existencia[5], el satanismo

[5] «[E]l hombre en fin que en su ansiedad quebranta/ su límite a la cárcel de la vida,/ y a Dios llama ante él a darle cuenta,/ y descubrir su inmensidad intenta» (IV, 1257-60).

de lord Gray carece de dimensión metafísica. Su actitud revela no tanto la sed de infinito del romántico, cuanto las maquinaciones de un farsante que pretende aliviar a costa de los demás el aburrimiento que lo consume. Carente de escrúpulos, se finge enamorado de Asunción para inspirar lástima y destruir la inocencia de una joven destinada a Dios. Tras alzarle el velo y «mirar si había algo de humano tras los celajes místicos que la envolvían» (*Cádiz* 1041), el desengaño se apodera de él y lo sume de nuevo en el esplín: «El hermoso misterio se disipó… La realidad todo lo mata» (*Cádiz* 1041). Lord Gray no tarda en darse cuenta de que Asunción es una mujer como las demás y la abandona rápidamente, sin preocuparse lo más mínimo por las consecuencias de sus acciones.

No satisfecho con que el deshonor de la muchacha afecte el bienestar de una familia, lord Gray atenta contra el propio concepto de España que encarnan los Rumblar, compuesto en su opinión de fanatismo religioso y orgullo de sangre a partes iguales (*Cádiz* 968). Como él mismo indica, enfrentarse a doña María y sus hijos equivale a «luchar contra toda una nación» (*Cádiz* 1041). Lord Gray también rechaza de plano las reformas que las Cortes de Cádiz están llevando a cabo por entonces en pro de la modernización del Estado, ya que a su juicio amenazan con destruir el exotismo de sus habitantes: «Hermoso país es España … Esa canalla de las Cortes lo va a echar a perder» (*Cádiz* 964). El inglés se querella contra los diputados que quieren mejorar las condiciones de vida del pueblo en vez de dejar que éste viva en paz y alegría con su miseria: «Desde que hay en España filósofos y políticos charlatanes y escritores con pujos de estadistas, se ha empezado a declarar ominosa guerra a estos mis buenos amigos» (*Cádiz* 995).

Modelado en la figura de Byron, lord Gray se inscribe dentro del tipo literario e histórico del viajero extranjero que recorre España atraído por el pintoresquismo que ha concebido en su imaginación. Los demás rasgos de su persona coinciden igualmente con la cosmovisión romántica, si bien en su mayor parte carecen de autenticidad: la identidad entre el yo y la naturaleza, la insatisfacción vital, el desprecio hacia el orden y la moral establecidos, el satanismo. La evolución postrera del personaje no llega hasta los últimos párrafos del episodio, cuando él mismo se ve como la encarnación de los anhelos de rebeldía que definen al ser humano en todas las épocas y lugares. Bañado en sangre y a punto de expirar, lord Gray proclama orgullosamente ante Gabriel su condición de *arquetipo* que trasciende la finitud de la vida terrena: «¿Crees que he muerto? ¡Ilusión!... Yo no muero…, yo no puedo morir… Yo soy inmortal» (*Cádiz* 1049).

Las Cortes de Cádiz o Don Quijote redivivo

Lord Gray está en lo cierto cuando afirma que don Pedro se parece al caballero de La Mancha como «el mulo al caballo» (*Cádiz* 1020). Sin embargo, su visión del quijotismo resulta incompleta porque no atisba a comprender la positiva absorción del héroe cervantino que tiene lugar en la persona de Gabriel. Se explica así que no valore en su justa medida las cualidades de «un Quijote auténtico» (*Devoto* 157) –y no «apócrifo» (*Devoto* 157) como don Pedro– que termina restaurando la justicia. La sustitución de un Quijote desechable por otro de deseable está estrechamente ligada al trasfondo histórico en que se desarrolla la acción, aspecto éste que la crítica ha desatendido y que requiere un examen

cuidadoso. Siendo Cádiz «en tales días compendio de la nacionalidad española» (*Cádiz* 992), la marcha de los sucesos durante la estancia del protagonista allí (febrero 1810-agosto 1811) condiciona el desenlace de la guerra como antes lo hicieron el levantamiento del Dos de Mayo o Bailén. La novedad radica, empero, en un desplazamiento del contenido bélico que da cabida ahora a la revolución política que quiere acabar con el Antiguo Régimen. En este sentido, la apertura de las Cortes Constituyentes el 24 de septiembre de 1810 tiene una relevancia mucho mayor que la resistencia de una plaza que, a diferencia de las de Zaragoza y Gerona en los episodios precedentes, se muestra en todo momento inexpugnable.

Gabriel relata por extenso la jornada del 24 de septiembre a lo largo de los capítulos VIII y IX, empezando por el trayecto a la Isla de León: «Por el camino de Cádiz a la Isla no cesaba el paso de diversa gente, en coche y a pie, y en la plaza de San Juan de Dios los caleseros gritaban, llamando viajeros: "¡A las Cortes, a las Cortes!"» (*Cádiz* 931). Se describe luego la procesión a la iglesia de San Pedro (*Cádiz* 932), que termina con el juramento de fidelidad de los diputados a la religión católica, a la nación y al rey Fernando (*Cádiz* 993). La comitiva se dirige a continuación al teatro de la población, donde el eclesiástico liberal Diego Muñoz Torrero tiene el honor de abrir la sesión con «el primer discurso que se pronunció en asambleas españolas en el siglo XIX» (*Cádiz* 935). El turno corresponde después a Manuel Luján, encargado junto con Muñoz Torrero de leer el «Decreto de 24 de septiembre» por el que la soberanía de la nación pasa del rey a las Cortes (*Cádiz* 936). Gabriel se topa allí con Amaranta y doña Flora, quienes lo invitan a una galería reservada desde donde pueden escuchar de cerca los parlamentos e intercambiar sus impresiones al respecto.

A diferencia de la *Historia* de Toreno, principal fuente de información de todo lo acaecido ese día (625-40), Gabriel recurre a una focalización variable con que contrastar el punto de vista suyo con el de sus amigas. A él no se le escapa ciertamente la trascendencia del momento, como cuando afirma tras la intervención de Muñoz Torrero que «el siglo décimo octavo [sic] había concluido» (*Cádiz* 936). La distancia entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración le permite además contrastar la lucidez de que los diputados hacen gala en aquella ocasión con las tropelías cometidas desde entonces: «¡Qué claridad la de aquel día! ¡Qué oscuridades después, dentro y fuera de aquel mismo recinto!» (*Cádiz* 937). Amaranta y doña Flora, por su parte, contemplan los hechos como si asistieran a una representación teatral en un espacio habilitado especialmente para ello. Sus comentarios así lo atestiguan: que «empiece de una vez la función» (*Cádiz* 934); «estamos en el primer acto» (*Cádiz* 936); «[e]l pueblo cree que está viendo representar el sainete de Castillo *La casa de vecindad*, y quiere tomar parte en la función» (*Cádiz* 937)[6]. Mediante el uso del perspectivismo, Galdós está calibrando el grado de madurez política de sus personajes. Mientras que el narrador tiene plena conciencia de lo que está pasando, para sus acompañantes todo se reduce a una entretenida *performance.* La disparidad de opi-

[6] Las reacciones de las dos señoras parecen tener base histórica: «En un principio el pueblo vio en las Cortes un espectáculo. Eran los días del teatro de la Isla, y el hecho, ya simbólico, de que las reuniones se celebraran en un lugar dedicado a actos públicos parece estar de acuerdo con la realidad de aquellos momentos» (Solís 269).

niones separa en última instancia al ciudadano ejemplar Araceli, comprometido con el presente y el futuro de España, de aquéllos a quienes les trae sin cuidado el buen gobierno de la nación[7].

Una vez sancionado el «Decreto de 24 de septiembre», los diputados liberales acometen sin dilación la tarea de desmantelar los pilares de una sociedad estamental que no responde ya a las necesidades del presente. Galdós da cuenta del éxito de su programa de reformas, el cual alienta paralelamente las ansias de renovación que sacuden a Gabriel y otros personajes. Nuestro protagonista concurre con una de las hijas de doña María, Presentación, a la sesión del 4 de junio de 1811 en que empieza a discutirse la «reversión a la Nación de los derechos jurisdiccionales y territoriales» (*Diario* 246, 1175). Siguiendo una vez más a Toreno (795), Gabriel extrae un pasaje del parlamento de Manuel García Herreros (*Diario* 246, 1175-79) acerca de los deseos de liberación que unen a numantinos y gaditanos en sus respectivos cercos (*Cádiz* 978). Las palabras de García Herreros emocionan profundamente a Presentación, pues la apelación a la libertad tiene que sonar a música celestial a quien sufre en sus propias carnes los rigores de una educación impuesta a rajatabla por su madre: «¡Oh, señor Araceli; yo estoy muy alegre!» (*Cádiz* 980)[8].

Un segundo debate que afecta a las prerrogativas de la nobleza se origina a raíz de un dictamen de la Comisión de Guerra, presentado el 2 de agosto de 1811, «para que se admitan en los colegios, cuerpos y academias militares todos los españoles de cualquiera clase que fueran, siendo de familias honradas» (*Diario* 304, 1554). Dada la crítica situación del país, la Comisión se propone ampliar el acceso a los puestos de oficiales en el Ejército y la Marina Real a fin de disponer de más y mejores mandos con que afrontar la lucha contra Francia. Partidarios y detractores de la medida se enzarzan desde el principio en una polémica que desvía la cuestión hacia «el papel de la nobleza en la vida social» (López Ledesma 176). Los diputados de tendencia liberal aprovechan la ocasión para criticar la pasividad del estamento nobiliario en tiempos de guerra, en tanto que los absolutistas se afanan a duras penas por defender su actuación. Los reformistas abogan abiertamente por que en el Ejército se prime la capacidad individual frente a los derechos de clase, conscientes de que el mérito ha de constituir el criterio fundamental que determine el éxito de cada uno en filas y, por extensión, en los demás ámbitos de la vida profesional. Las discusiones se extienden a lo largo de varias sesiones, hasta que finalmente el 16 de agosto se aprueba la proposición (*Diario* 318, 1645) que se recoge al día siguiente en el Decreto LXXXIII (*Colección* 199).

Gabriel se encuentra todavía en Cádiz mientras se suceden las disputas sobre el acceso a los colegios militares, coincidiendo significativamente su salida de la ciudad el 18 de agosto con la mentada publicación del Decreto LXXXIII un día antes. Los debates en torno a la meritocracia informan, de hecho, la progresión del protagonista a lo largo del episodio. Gabriel suscita la admiración de diversos personajes que aplauden, con independencia de la filiación política de cada uno, sus continuados ascensos en el bando pa-

[7] Por tanto, sólo es parcialmente cierto que en el episodio «the legend of this glorious liberal moment in Spanish history is demystified, even ridiculed» (Urey 575).

[8] Aunque Gabriel no lo menciona, el debate en torno a los señoríos jurisdiccionales se aprueba con algunas revisiones el 6 de agosto (*Colección* 193-96).

triota: Amaranta y lord Gray (*Cádiz* 912), don Diego (*Cádiz* 926) y doña María (*Cádiz* 939), e inclusive don Pedro (*Cádiz* 989). Los aires de renovación que se respiran en el Cádiz de 1810-1811 contribuyen sin duda a los triunfos que Gabriel va acumulando en los meses que reside allí. A falta de cerrar el círculo con sus hazañas en la guerrilla y en la batalla de los Arapiles, el protagonista de la primera serie de *Episodios* da por terminado su aprendizaje en la medida en que se apropia del ideario de las Cortes: libertad de la patria, unidad y soberanía nacionales y movilidad social conforme a las aptitudes o carencias de cada uno.

La adscripción al liberalismo de las Cortes se complementa con la profesión de un quijotismo cifrado en una ética de la honradez y el buen sentido: «Yo amo lo recto, lo justo, lo verdadero, y detesto los locos absurdos y las intenciones soberbias» (*Cádiz* 965). Gabriel se arroga los atributos del héroe cervantino cuando afirma orgullosamente su identidad –«Yo soy quien soy» (*Cádiz* 1042)– y se convierte en el vengador de las afrentas de lord Gray, a quien da muerte en un duelo. La eliminación de esta «peligrosa aunque hermosa bestia» (*Cádiz* 1042) ha de entenderse como una maniobra de destrucción de los elementos disolventes de la sociedad que atentan contra el orden establecido. Los excesos del jacobinismo están muy presentes en los diputados de uno y otro bando, de ahí la necesidad de «perseguir y castigar» (*Cádiz* 1042) a los que de alguna manera se identifican con dicha doctrina. Si el caballero manchego empuñaba su lanza para defender a los desvalidos de la ley, la espada de Gabriel se pone al servicio de una burguesía en cuyas filas ingresa al final de la serie.

Los vínculos que la hazaña de Gabriel guarda con la coyuntura política de 1810-1812 se estrechan aún más cuando concurren en un mismo día la matanza de lord Gray, la victoria de las fuerzas aliadas en La Albuera y la lectura de la Constitución en las Cortes (*Cádiz* 1047). La memoria juega aquí una mala pasada al anciano Araceli por cuanto Lord Gray perece el 18 de agosto de 1811, mientras que la batalla de La Albuera tiene lugar tres meses antes, el 16 de mayo, y la Constitución no se promulga hasta el 19 de marzo de 1812. En cualquier caso, importa poco que Gabriel incurra aquí en un doble anacronismo, máxime si se trata de resaltar en un plano simbólico cómo la gradación ascendente del héroe se imbrica en el proyecto de construcción de la nación moderna que tiene lugar en Cádiz[9]. En ocasión tan memorable como la que se narra aquí, bien está que los privilegios del novelista se impongan a la escrupulosa veracidad del historiador.

En conclusión, durante su estancia en Cádiz el narrador y protagonista Gabriel Araceli tiene ocasión de relacionarse con personas que simbolizan distintas visiones de España. Figuran en primer lugar los seguidores de un tradicionalismo a ultranza que se retrotrae a los tiempos del Imperio, caso de María del Rumblar y Pedro del Congosto. Luego están los románticos como lord Gray, quienes celebran el exotismo español para combatir el tedio que los abruma. Gabriel rechaza ambos modelos por inservibles a la causa de la nación en ciernes, reivindicando en su lugar un nuevo etos en que lo perso-

[9] En una «Revista de la semana» publicada el 22 de marzo de 1868 en *La Nación*, Galdós se refiere a la trascendencia de la Constitución de Cádiz en estos términos: «¡El 19 de marzo de 1812! Ese día fue el primero en la autonomía de España. Entonces se conoció, se dio leyes, *fue nación*» (cit. Shoemaker 464; la cursiva es nuestra).

nal se funde con lo colectivo: la actualización del quijotismo por un lado, el programa reformista de las Cortes de Cádiz por otro. La utopía liberal que late en el episodio refleja las esperanzas de regeneración del país que Galdós comparte con su álter ego Gabriel. Por desgracia para ellos, a la altura de 1870 ni uno ni otro han asimilado todavía que la España de las Cortes de Cádiz es en el fondo un mito tan falaz como la España imperial o la España romántica.

TONI DORCA
MACALESTER COLLEGE

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1886). *Memorias*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 2 vols.

AYALA, Francisco (1986) *La imagen de España. Continuidad y cambio en la sociedad española (Papeles para un curso)*. Madrid: Alianza.

BELLER, Manfred y Joep Leerssen (eds.) (2007). *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.

BENÍTEZ, Rubén (1990). *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia.

CABALLERO, Fernán (1982). *La Gaviota*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Castalia.

CALVO SERRALLER, Francisco (1995). «El mito romántico de Goya». *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura en el siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial. 31-38.

CASTRO, Adolfo de (1862). *Cádiz en la Guerra de la Independencia*. Cádiz: Revista Médica.

CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Alfaguara.

Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde su instalación en 24 de septiembre de 1810 basta igual fecha de 1811. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

DEVOTO, Daniel (1971). «Novela, historia y alegoría en Cádiz» *Revue de Littérature Comparée* 45: 145-58.

Diario de sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

DORCA, Toni (2010). «Los enemigos de la nación: afrancesados y revolucionarios en *Bailén* y *Napoleón en Chamartín*». *Isidora. Revista de estudios galdosianos* 13 : 5-18.

ESPRONCEDA, José de (1988). *El estudiante de Salamanca*. Ed. Benito Valera Jácome. Madrid: Cátedra.

GOLDMAN, Peter B.(1971). «Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fragment». *Anales Galdosianos* 6 : 99-106.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1998). «*El Semanario Pintoresco Español* y la imagen de Andalucía en la literatura costumbrista». *Costumbrismo andaluz*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer. Sevilla: U de Sevilla, 69-78.

MONTESINOS, José F. (1968). *Galdós*. Madrid: Castalia, 3 vols.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2005). *La corte de Carlos IV. Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Eds. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona: Destino, 129-261.

— (2005). *Gerona. Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Eds. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona: Destino. 785-895.

— (2005). *Cádiz. Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Eds. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona: Destino, 2005. 899-1049.

PÉREZ LEDESMA, Manuel (1991). «Las Cortes de Cádiz y la sociedad española». *Las Cortes de Cádiz*. Ed. Miguel Artola. Madrid: Marcial Pons, 167-206.

RODRÍGUEZ, ALFRED (1978). «Cervantes, Lord Byron y Galdós». *Estudios sobre la novela de Galdós*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 3-11.

SHOEMAKER, William H (ed.) (1972). *Los artículos de Galdós en* La Nación. Madrid: Ínsula.

SOLÍS, Ramón (1958). *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

TORENO, Conde de (2008). *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Ed. Richard Hocquellet. Pamplona: Urgoiti.

TORRECILLA, Jesús (2004). *La España exótica. La formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

UREY, Diane F. (1990). «Duelling Discourses in Galdós's *Episodios Nacionales: Cádiz*». *Romance Languages Annual* 2 : 575-81.

Russell P. Sebold
Elegía al Romanticismo: *La pródiga*, de Alarcón
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 173-185

ELEGÍA AL ROMANTICISMO: *LA PRÓDIGA*, DE ALARCÓN

Comentando esta su última novela (1882), el autor afirma que es «mi más amado engendro literario» (Alarcón: 2001: 73-74)[1]. Si le hubiera enorgullecido a Alarcón el realismo andaluz y madrileño logrado en la obra, si hubiera estado satisfecho con el ritmo narrativo, con la lógica de los sucesos, con la naturalidad del diálogo o con el logro de «un nuevo alegato a favor de la moral» (34), según frase de la editora, parece improbable que hubiera recurrido al verbo *amar*. Satisfacciones tan tibias, en contraste con la ardiente emoción que Alarcón sentía por su postrera novela, seguramente habrían llevado al lenguaje incoloro de la crítica al uso, que también suele deducir cierta forma de censura moral de la simple presencia de una seductora de hombres en una obra narrativa.

Lo que Alarcón amaba, y aun adoraba, en *La Pródiga* son la veterana amante cosmopolita e incansable lectora de Byron, *marquesita* Julia; el joven ingeniero, abogado, poeta, músico, pintor, político y amante, Guillermo de Loja, con todas sus inconstancias; y por mencionar otro ejemplo, aquel perpetuo romántico y ardoroso admirador de las aventuras eróticas de Julia, el conde de las Acacias, en quien «la vejez no era ancianidad, sino cierta especie de juventud estropeada» (169). Éste es, en efecto, un álter ego de Alarcón, pues realiza funciones que no infrecuentemente corresponden al autor omnisciente: por ejemplo, informa al nuevo y joven amante de Julia, Guillermo, sobre las numerosas aventuras amorosas anteriores de la monumental dama de treinta y siete años. Para mí no cabe duda de que nuestro novelista habría preferido nacer treinta años antes (en 1803, en lugar de 1833) y así participar plenamente en todas las «locuras» del segundo romanticismo decimonónico. Alarcón era un enamorado del romanticismo, y desde *El final de Norma* en adelante esto salta a la vista en toda su narrativa. *La Pródiga* es, por ende, su amorosa despedida al romanticismo, una elegía a ese glorioso movimiento literario, o bien un retrospectivo manual del romanticismo. La acción de *La Pródiga* tiene lugar en el de-

[1] En el conjunto de este trabajo, por su propia índole, así como por la escasa bibliografía utilizable sobre *La Pródiga*, esta novela es la única obra citada, y por evitar la repetición de la fórmula (Alarcón: 2001: 000) al final de la mayor parte de las frases, en adelante las referencias a esta obra se indicarán dando solamente el número de la página o páginas entre paréntesis en el texto: así, (73-74). Al final del artículo, donde se trata de la escasa crítica sobre *La Pródiga* y se citan otras obras, se volverá a la fórmula completa para las referencias.

Entregado 26 de junio de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

cenio de 1860, en pleno posromanticismo, cuando estaba algo mitigada la intensidad de la escuela romántica, y podía ya influir en la visión de ésta la añoranza.

Aun puede identificarse uno de los posibles estímulos concretos de la ardiente nostalgia de Alarcón por la literatura romántica. Trátase de otra novela realista sobre la dolorida forma de vida romántica, publicada en Madrid cuarenta años antes de *La Pródiga*. Pienso en *Dos mujeres* (1842-1843), la segunda novela de la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda[2]. En esta novela, tan española como lo es cubana la primera novela de Tula, *Sab*, el objeto de la admiración de todos los galanes, jóvenes y marchitos, es Catalina, la opulenta condesa viuda de S…, beldad medio francesa, medio española, a quien como a Julia habían casado muy joven con un hombre mayor, de quien enviudó pronto para dedicarse a una elegante y sofisticada vida cosmopolita. Catalina tiene, como Julia, múltiples admiradores; mas, como el personaje de Alarcón, no ama profundamente sino a uno, Carlos de Silva, un joven sevillano educado en Francia y aun más inconstante que Guillermo. Lectora de Byron como la marquesa Julia, la condesa de S… sufre como ésta el dolor cósmico romántico, también buscando el consuelo en la naturaleza, y como Julia es llevada al suicidio por la imposibilidad de sus amores (Carlos es un hombre casado). Catalina se asfixia con los gases mefíticos de dos braseros en una alcoba de dimensiones muy reducidas; pero –un nuevo paralelo– se le ocurre antes la posibilidad de ahogarse arrojándose a una balsa, final por el que de hecho optará la marquesa Julia[3].

Con razón Alarcón busca los orígenes de la melancolía, desconsuelo y ateísmo de Julia en el pensamiento materialista de la Ilustración, que dejó su triste impronta de desilusión en los descreídos románticos de los siglos XVIII y XIX, a partir de dolientes figuras como el conde de Torrepalma y José de Cadalso. En las horas de severa prueba espiritual inmediatas a su acto de auto-extinción, Julia, sola en su cuarto, habla consigo misma:

> —¿Dónde está Dios, que no lo veo en este supremo trance? —preguntó a las tinieblas la descreída aristócrata— ¡Silencio y oscuridad, como siempre!… ¡Ay! yo no he visto jamás a ese Dios en parte alguna… ¡Verdad es —añadió al cabo de un rato— que tampoco lo he buscado nunca con afán! Enseñáronme desde niña a pensar más en la tierra que en el cielo […]. Mi padre había sido volteriano en su juventud, como casi todos los nobles de su tiempo, *y no creía en nada*… (312)

Hubiera podido añadir: … *y como casi todos los poetas de su tiempo*. Los años de la juventud del padre de Julia coincidieron evidentemente con los del romanticismo exal-

[2] Está próximo a aparecer en *Salina* (Universitat Rovira i Virgili) mi artículo «Romanticismo en la novela realista: *Dos mujeres*, de la Avellaneda».

[3] Quienes piensan que son conceptos incompatibles romanticismo y realismo, deberían tomar en cuenta los nada infrecuentes pasajes de la crítica romántica como el siguiente de Luis Monteggia, en *El Europeo* (t. I, 1823): «Siendo el objeto principal de los románticos interesar con cuadros que tengan analogía con las costumbres de sus tiempos, lo que es también más útil por la ventaja que puede proporcionar el ejemplo de acontecimientos de la misma clase que los que nos ocurren en sociedad, los argumentos románticos deben a preferencia tomarse de la historia moderna, o bien de la Edad Media» (Guarner: 1953: 99b). La noción romántica de la verosimilitud, lo mismo que la realista, radica en la «actualidad». Incluso para sus novelas históricas los románticos buscaban modelos reales y sacaban apuntes exhaustivos. Pues se trataba en esas narraciones de «realismo de tiempo pretérito», o sea la actualidad de ayer.

tado. Fue ese noble señor contemporáneo de poetas descreídos como José de Espronceda, Salvador Bermúdez de Castro y Gabriel García y Tassara. Sobre esto puede consultarse mi ensayo «*Raza de ateos*, la generación romántica de 1840», registrado en nuestra Bibliografía. En sus horas finales, Julia se propone en vano un esfuerzo imposible para ella: «Mas el caso es *creer*; ¡y a esto… no me han enseñado nunca! ¡Aciago fue sin duda el día en que nací!» (312).

En su hipersensible hermano Julia tampoco encontró sostén ni apoyo espiritual de ninguna clase.

> «¡*No hay Dios, Julia de mi alma!*» (me escribía mi infeliz hermano pocos minutos antes de levantarse la tapa de los sesos). «¡*No hay Dios, y por eso me mato*! ¡Si creyera en Él me haría fraile cartujo! Sal de ese convento, ya que ha muerto el bárbaro de tu marido, y goza y triunfa mientras tengas dinero… Cuando dejes de tenerlo, haz lo que yo: ¡Mátate!» (312-313).

Julia, en efecto, siguió los consejos de su hermano. Para los dispendios de agasajar a su último amante tuvo que vender su arruinado palacio andaluz y sus tierras a su anciano mayordomo. Se le había acabado el dinero propio, y ahora se le acababa el crédito de la venta de sus últimas propiedades, mas se le acabaron antes los amores por el creciente desencanto de su joven idólatra, y así a la balsa. «Mátate», le había aconsejado su hermano. Bien mirado, no sólo en sus últimos momentos, sino a lo largo de su vida, Julia había seguido los consejos de ese querido primer suicida de su familia. «Goza y triunfa mientras tengas dinero», le había aconsejado en la misma carta.

¡Gozar! ¡Triunfar! En la acepción que me dé la gana atribuir a estos verbos, debió de decirse Julia. Pues si no hay Dios, tampoco tiene sentido suponer que existan el infierno y el castigo eterno. He aquí un principio fundamental del pensamiento de románticos ateos como Cabanyes, Espronceda, Ribot y Fonseré, los dos hermanos Bermúdez de Castro y García y Tassara, a quienes había como anunciado el neoclásico tardío Quintana con sus versos sobre el «abominable solio» del Vaticano. Incluso un célebre sacerdote y pensador romántico como Jaime Balmes sufrió profundas dudas, como hago ver en el ya citado artículo sobre los ateos románticos. El hermano ateo de la marquesa debió de nacer más cerca de la generación de los románticos descreídos que ella. Pero adelantémonos a los postreros momentos de la vida de Julia para escuchar lo que dirá a su Criador, por poco desafiándole: «¡Yo no creo en tu divino poder, y por eso me suicido!» (314).

En novelas como *La Pródiga*, la función principal del catolicismo (sacramentos, oraciones, supersticiones del pueblo humilde, etc.) es la de proporcionar una parte del material costumbrista con que el novelista construye el fondo realista de la acción. El poder trascendental que influye sobre la alegre y después desastrada existencia de la marquesa es mucho más antiguo que el cristianismo; lo dice Alarcón, es el destino.

Tiene no poco de gloriosa y aun algo de épica la enumeración de excepcionales hombres conquistados por los singulares embelesos de la Julia seductora. Le cedieron la voluntad y todas sus ilusiones un lord inglés, un príncipe moro, un famoso cantante italiano, dos diplomáticos, un célebre torero, un ministro de fomento, un gran predicador capuchino, un republicano húngaro, un duque italiano, un elegantísimo príncipe

ruso y un «marqués, poeta, capitán de fragata y andaluz», muerto en un desafío (84, 174). Más adelante el príncipe moro aparece mencionado otra vez como «príncipe candiota», o sea cretense (308). No sorprende que tan cosmopolita conquistadora de hombres exóticos, millonaria en sus días de pleno vigor, acabara por ser viajera internacional y adorno de todos los salones elegantes de Europa. Fue, en efecto, una peregrina del amor; y ningún crítico literario ha propuesto una clasificación de su vida y andanzas más precisa que la muy acertada de la misma Julia: «Mi historia, como la de *Manon Lescaut*, es el apólogo de la *Veleidad*» (309). Algún crítico ha aplicado el calificativo *romántico* a la novela del Abbé Prévost y sus contenidos; mas a Alarcón sí le debemos de hecho una Manon Lescaut refundida al día y plenamente romántica. Enumerándose la prodigiosa lista de conquistas amorosas de la Pródiga, también vienen a la memoria las largas listas de mujeres burladas de las que se jactan don Juan y don Luis en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Julia ha ido convirtiéndose en una tenoria hecha y derecha, dando un nuevo sentido a esa Emancipación de la Mujer que las literatas venían reclamando desde el decenio de 1840.

Mas entre seductoras finas, en medio de su libertad, no deja de observarse cierto código de conducta; y puede

> alegarse a favor de la llamada *aventurera*, que no ha engañado, ni arruinado, ni costado un maravedí a ningún hombre: que, de casada, no faltó a su marido… ¡ni aun después del divorcio!, y que de viuda, no simultaneó jamás en la concesión de sus favores, sino que permaneció fiel a cada amante, hasta que la fatalidad puso término a la respectiva alianza… (172)

Cuando Julia no se inspiraba en la figura de Manon Lescaut, buscaba el logos de la ejemplar amante romántica en otros modelos femeninos plenamente románticos; modelos femeninos que ella se imaginaba acompañados por el más romántico, encantador e infernal de todos los posibles galanes románticos; pues no había manera de resistir a «su afán de parecerse a las heroínas de Jorge Sand y a esta misma escritora, y de soñar con héroes como los de lord Byron, o como lord Byron mismo» (172). Este juicio lo expresa un señor perfectamente entendido en estas materias, el ya mencionado conde de las Acacias. Byron, Byron, Byron: suena el nombre de «la siniestra figura social y literaria de lord Byron» (175) en los sueños, en los pensamientos, en las conversaciones y en los proyectos amorosos de Julia a lo largo de la novela. «Decididamente, aquella mujer tenía la desgracia, por fatalidad de su destino o por hechura de su espíritu y de su cuerpo, de que no se la juzgase idónea sino para lances trágicos y cosas inauditas, del más puro género byroniano», comenta Alarcón (167). El proyecto de ayuda económica social en el que la marquesa filántropa dispendió más recursos suyos se inspiró una vez más en la vida de Byron: pues ella «quiso imitar el único rasgo heroico del gran poeta, gastando millones y arriesgando su vida por defender la independencia de los griegos», según se lee en la página citada. Aquél fue el más noble de los inacabables despilfarros, porque el conde de las Acacias recuerda también «los viajes, las fantasmagorías, las locuras románticas, los millones gastados sin honra ni provecho» (173).

En la hermosa persona física de su postrer amante, Guillermo de Loja, le fascina a la marquesa especialmente «esa expresiva cabeza semejante a la de lord Byron» (124). Y para el tiempo que duró ese idilio, sus circunstancias no se ajustaron nada mal a los extraños ideales de los tiempos románticos: una mujer en quien seguía habiendo «un resto de alma» y un hombre que no dominaba su «atediada juventud» (119, 122). Mas el tedio de Guillermo en estos momentos no era más que el fingido y teatral que, por decirlo así, formaba parte del atuendo de todo joven que quería causar la impresión de ser un profundo y atormentado espíritu romántico. Y no era nada en comparación con el tedio real que le agobiaría al considerar bajo una luz más realista su juramento de amor eterno y su futuro como hombre todavía joven al lado de una mujer mal reputada que pronto perdería sus atractivos físicos y sería un impedimento a la realización de sus ambiciones políticas en Madrid. No obstante, el atediado poeta Guillermo no dejaba de tener sus momentos de inspirada visión romántica, por ejemplo, al convertir al Napoleón vencido y desterrado en personificación del *fastidio universal* o tedio romántico; pues le veía como «el trágico soldado de nuestro siglo» (122).

Tal visión del emperador de los franceses debió de ocurrírsele a Guillermo, porque en su fuero interior se imaginaría víctima de una melancolía pareja a la imperial. En todo caso, al escribir a la afligida Julia, «parada en el desierto de la existencia», comete el desacato de suponer superior su propio mal espiritual al del Byron femenino, objeto de su adoración: «El cansancio de su corazón de usted no llega ni con mucho al de mi alma» (149). El romántico acostumbra a pintar su *fastidio universal*, su *mal du siècle*, su *Weltschmerz* como más profundo que el de cualquier otro sufridor sublime: sea poeta desencantado, héroe desilusionado, o sacerdote descreído. Ante todo el romántico necesita para esto un término de comparación, otra persona que más que amante sea un estímulo, y no pocas veces ésta es la función principal o única de su aparente amada (por ejemplo, la pobre Teresa del *Canto a Teresa*, de Espronceda). Para Guillermo de Loja ese acicate se encarnaba en la marquesa: «ella, en fin, era para él lo que los poemas de lord Byron fueron para ella» (193-94). Es decir, su logos romántico.

Cuando Guillermo conoció a Julia, estaban muy reducidas las circunstancias de la marquesa, mas aun así se reconocía en ella «tal majestad de raza y carácter», que parecía «una munificencia olímpica sin dinero», una «retirada heroína de amor» y una rival en este aspecto de Margarita de Valois, de María Antonieta, de María Estuardo y aun de «la gran Catalina de Rusia» (95, 96, 125, 173). Era tan bella esa mujer. Sus «mismas languideces de otoño […] aumentaban la tentadora gracia de aquella Eva sin Paraíso ni familia, de aquella Magdalena sin remordimientos» (95-96). Pero ¿quién precisamente es esa lánguida amante que desafía a reinas y emperatrices? Una marquesa empobrecida, que ni está autorizada ya para llamarse así, «sin que hoy exista, ni aun de nombre, aquel ilustre título, por no haber sacado el último heredero… o heredera, la indispensable carta de sucesión, previos los pagos correspondientes». Intentando superar a tantas y tan famosas amantes y amadas, Julia había arruinado a su «familia de *Grandes de España de primera clase*» (81). El misterio de la identidad de Julia, en medio de su fama, resulta tanto más dramático, cuanto que falta en el texto toda mención de su apellido lo mismo que de su título.

Mas se produce en Julia una evolución de tipo sorprendente en un personaje romántico. El amor en los personajes románticos, sobre todo en los masculinos, es de motivación en conjunto egoísta. Al final, empero, de toda una vida de escapismo egoísta, sin fe en la existencia del amor verdadero, la marquesa encontró inesperadamente su verdadero amor. Y de buenas a primeras sus ideas y sus actos se motivan por la generosidad. Retirada a solas en su habitación en las horas inmediatas a su salida a caballo negro para arrojarse a las negras aguas de la balsa, la arruinada dama de treinta y siete años apostrofa a su joven amante, guapo y ambicioso político y poeta de solamente veinticinco años:

> Podría retenerte años y años abusando de tu dignidad y a costa de tu ventura y te suelto… Podría amargar toda tu vida, apellidándote mi verdugo y suicidándome en tu presencia; y aquí me tienes que, en vez de tomar esa venganza de tu veleidad, me afano porque no sientas mi muerte!… Pero ¡ay! ¿qué sabe el ambicioso, qué sabe el poeta, qué sabe el egoísta, qué sabe el hombre lo que es amar?… ¡Amar es complacerse en la felicidad ajena!… ¡Amar es gozarse en padecer por el objeto amado!… ¡Amar es morir para que los demás vivan!… (307)

Aquí, hacia el final de la novela, se justifica el sustantivo *heroína* aplicado a Julia en páginas anteriores. No deja de ser pertinente recordar en este lugar la «fidelidad» de Julia a cada uno de sus pasados amantes. Ninguno de esos tenorios realmente merecía sacrificios de parte de Julia. En cambio, casi desde que conoció a Guillermo, la «ex-millonaria» (97) sabía por instinto cómo tenían que terminar esos amores; se lo hicieron saber sus «raptos de melancolía» (216); y durante las horas de meditación solitaria en su habitación, antes de salir a buscar la muerte, acusa a Guillermo, recordando que desde algún tiempo ella estuvo «previendo el suicidio a que me arrastrarían tu demencia y mi generosidad» (303). Desde ese momento empezó a ver el acto de la muerte voluntaria como «mi premeditado y ya indispensable suicidio» (304).

En sus rapsodias amorosas, Guillermo y Julia han analizado y ensayado toda la poesía de la psicología romántica. Pero no viven ya el mismo sueño. Él empieza a echar de menos su vida de *hombre de moda* en Madrid, su participación en el proceso legislativo, y sobre todo su posibilidad muy real de ser ministro de fomento. Aislado en Andalucía, verá esfumarse sus ambiciones. «¡Y yo me pegaré un tiro!» –responde Guillermo con exageración retórica a la amenaza de Julia de marcharse. –«Yo no quiero que tú te mates»– le interrumpe Julia, que de hecho será suicida, y así velará por la carrera profesional de su adorado amante (299). Hay suicidas por retórica o especulación, suicidas por carácter y suicidas por carácter y obra. Guillermo no es un romántico cien por cien; pero le fascina la retórica del romanticismo, porque es joven, y en la juventud ¿quién no se siente tentado alguna vez por la estética romántica? Tediato, en las *Noches lúgubres*, fue el primer suicida por carácter, que prefirió pasar la vida contemplando el suicidio, en lugar de realizarlo (Cadalso 2008: 107), y de esta clase son la mayor parte de los suicidas en la literatura romántica española (el personaje Amato, el poeta Meléndez Valdés, la escritora Gómez de Avellaneda, etc.). En cambio, toda la existencia terrenal de la marquesa Julia no es más que una larga lista de motivos que llevan al suicidio; y ya que la novela de Alarcón es una elegía al romanticismo, su protagonista tenía que morir románticamente.

Habría que hacer alguna observación adicional sobre la retórica amorosa del ambicioso político joven de «varonil y vibrante voz y gallarda figura» (114), parado algún tiempo en el desierto de la existencia por traiciones profesionales de colegas de la esfera pública. Por la diferencia de sus edades Julia ve como imposible el matrimonio o cualquier otra relación permanente con Guillermo. Mas al responderle su idolatrado joven de veinticinco años, se descubre el retoricismo de la postura romántica de éste, frente a la más contenida de ella: «¡Yo no entiendo de esas sumas y restas de años que hacía usted […]! Téngome por más viejo que usted: sin contar con que los jóvenes… pueden también morirse… o matarse» (126). ¿Más viejo que la hermosa mujer de treinta y siete años que le lleva doce? Es decir, por lo mucho que he sufrido, insinúa Guillermo. Y mire usted lo que puede ser la última consecuencia de su oposición. ¿Llegaré a matarme? Retórica, pura retórica de parte de Guillermo.

El suicidio es, desde luego, precisamente lo que la marquesa temía y deseaba impedirle a Guillermo. Una absurda muerte por retórica. Pues ella observaba todos los días las manifestaciones exteriores del fenómeno psicológico que Alarcón explica en las líneas siguientes, donde aparece de paso una alusión a los suicidas del tipo de Tediato:

> Entrado ya el hipocondríaco [Guillermo] en la senda del pesimismo y la injusticia que se sabía de memoria, por haberla recorrido varias veces durante sus ataques de bilis, no tardó en llegar, de exageración en exageración, al límite de toda esperanza y al borde del negro precipicio en que se arrojan los suicidas… No lo era por naturaleza… (que el suicida nace, y lo es constantemente, aunque no llegue a realizar el nefario hecho), y de consiguiente, no se pegó un tiro. (193)

Mas el que Guillermo siquiera pensara en el suicidio no respondía ya a las dificultades del amor, sino a una sensación que iba creciendo en él: la de verse atrapado por su lazo con una mujer bastante mayor y de escandalosa reputación en la Corte y en toda Europa, quien, simplemente acompañándole, impediría la realización de sus ambiciones, como ya se ha dicho. Para colmo, negándose ella a casarse con él, Guillermo también quedaba impedido para realizarse personalmente. «¿Por qué habré yo nacido destinado a no ser esposo, ni padre, ni abuelo?» (259). Irónicamente, sigue expresando su frustración aun después de haberse ahogado Julia en la balsa, desde luego sin que él lo sepa todavía: «¡Otro día de cárcel! ¡Dios me dé fuerzas para soportarlo!… A la verdad, me he metido en un callejón sin salida… ¿Qué voy a hacerme aquí años y años…?» (317).

Julia venía sospechando el desencanto de Guillermo, y se confirmó la noche antes de su muerte, cuando su joven amante leyó el montón de periódicos madrileños acumulados durante varios meses y nunca abiertos por no envenenar el ambiente de idilio en el que ya tenían que luchar por vivir. La euforia de Guillermo ante el nuevo contacto con las intrigas políticas y sociales madrileñas, a través de los periódicos, le impidió a la vez entender la tonalidad especial y sospechosa del adiós de Julia esa última noche de su vida: «aquel adiós tan repentino y amistoso, cuya trágica solemnidad no adivinó el insensato amante» (302). Pues las «desesperaciones de los veinticinco años» (216) son una guía muy mala para comprender las que sobrevienen después de los treinta y cinco.

En fin, sintiendo de nuevo la exaltación del hervidero político de la Villa y Corte y hallándose libre por el suicidio de la marquesa, Guillermo se reformará la vida volviendo

a instalarse en el género clásico, por decirlo con la terminología de Mesonero Romanos para quienes arrojando la locura romántica tornan a gobernarse por el buen sentido, en su gracioso cuadro de costumbres, «El romanticismo y los románticos» (Mesonero: 1967: 69). En sentido siempre más serio y mirando sólo el papel de Guillermo, el cuadro de Mesonero y la novela de Alarcón tienen no poco en común, o sea que en *La Pródiga* tenemos, al lado de la elegía al romanticismo de gran estilo, un correctivo para quienes solamente afectan ser románticos atormentados. Un correctivo suave, como los que el mismo Mesonero aplicaba a los jóvenes que se desviaban del buen sentido, porque Alarcón amaba todo cuanto caracterizaba a la época romántica: las grandes voces y las grandes víctimas del romanticismo, así como los aficionados al romanticismo, que no pocas veces se ponían en ridículo, y todo el folclore del romanticismo. Julia llama «demente» a Guillermo en un pasaje que citamos hace un momento, y no otra cosa era el sobrino de Mesonero, enfermo de romanticomanía.

En el título del presente trabajo aparece el término *elegía*. En la elegía se lamenta la muerte de una persona, o la pérdida de un objeto de gran valor. En recuerdo de personas eminentes fallecidas, de instituciones desaparecidas, de sucesos públicos trascendentales, de batallas decisivas, también se erigen monumentos: elegías de mármol. Alarcón no utiliza la voz *elegía* –ésa es nuestra–, pero sí emplea con sentido algo irónico –y acaso acuñe– el verbo *monumentalizar*, porque el diccionario académico no lo registra hasta su edición de 1970, y Alarcón lo escribe siempre en cursiva, como si lo acabara de inventar. La definición académica, según el diccionario de 2001, es: «Dar carácter de monumental a algo». También hubiera podido decirse que *La Pródiga* es un monumento al romanticismo.

En el uso alarconiano se incorpora a la definición académica de *monumentalizar* una connotación evidente, pero importante para captar la realidad de su admiración por el romanticismo, o la de Guillermo por la modélica figura de Julia como seductora romántica y aventurera internacional. Por mucho que admiremos una pintura, una escultura, un dibujo, un diseño arquitectónico, nos cansamos si se prolonga excesivamente nuestra contemplación de ese objeto, y tenemos que alejarnos de él durante cierto tiempo y olvidar alguna parte de la intensidad de nuestra relación con él para poder volver a contemplarlo con igual fruición y pasión en una fecha futura. Examinemos ahora los tres pasajes de *La Pródiga* en los que se utiliza el verbo *monumentalizar* con la connotación que acábase de explicar.

El Guillermo poeta monumentaliza su hipocondría y fastidio ante las elegantes, huecas y pretenciosas costumbres del Madrid aristocrático y político, como lo había hecho antes un Espronceda, lo cual no quiere decir que esa misma forma de vida no vuelva a atraerle otro día.

> Se ha dicho, y nada hay más cierto, que el mejor modo de desechar una idea triste es escribirla, pintarla, *monumentalizarla* en cualquier forma; y esto había hecho instintivamente el joven [Guillermo], al vaciar sobre un pliego de papel todo el horror de su hipocondría respecto de las vanidades y dulces mentiras madrileñas, tan luego como halló incómodo aquel tedio y deseó no sentirlo… (151-152; cursiva de Alarcón).

Otra noche Guillermo ha leído algunos poemas amorosos de poetas que admiraba, al mismo tiempo que pensaba en la marquesa Julia.

> De tan literario modo […] iba Guillermo *monumentalizando* la figura de la Pródiga (como hizo otra noche con la misantropía), a fin de aliviarse de un peso que gravitaba sobre su conciencia no menos que sobre su corazón, y con todo ello, sentíase más libre y desembarazado. (155-156; cursiva de Alarcón)

En la medida en que Guillermo romantiza a la marquesa y su fama de seductora de hombres, él representa el punto de vista de Alarcón. Mas mientras que el ingeniero sólo *monumentaliza* a una mujer, Alarcón *monumentaliza* todo cuanto esa mujer simboliza.

En el tercer pasaje en el que figura el verbo *monumentalizar*, continúa tratándose de la *literaturización* de la experiencia humana; y por extensión lo dicho en las tres páginas puede aplicarse a Alarcón en su proyecto de erigir un monumento al romanticismo, es decir, su escultura literaria de Julia, encarnación de ese movimiento para el novelista. En las páginas donde aparecen las líneas que vamos a citar ahora, trátase asimismo de la obra del Guillermo ingeniero: la presa, el canal, la ampliación de la balsa y la construcción de la *Isla de Cleopatra*, diseñados para mejorar y hermosear las tierras de la marquesa. (Las obras públicas siempre son un monumento en cierto sentido.) Mas al mismo tiempo Guillermo levantaba monumentos a sus emociones románticas, y eso llevaría a una forma de catarsis.

> Es decir, que el poeta, el artista, el soñador perseveraba en la pícara costumbre de *monumentalizar* sus emociones y afectos, sin tener en cuenta, o tal vez practicando inconscientemente, por instinto de conservación, aquello que más atrás dijimos de que el mejor modo de desechar una idea es escribirla, grabarla, monumentalizarla en cualquier forma. (247; cursivas de Alarcón)

He aquí el ya aludido descanso o distanciación necesaria antes de que podamos volver a sentir las intensas emociones de las que depende una nueva apreciación de una gran obra de arte, verbigracia, el monumento de Alarcón al romanticismo y a las emociones que él vivía y volvía a vivir ante esa admirada escuela literaria.

La marquesa Julia es digna de encarnar una elegía al romanticismo o de inspirar un monumento literario y cultural a ese movimiento, porque en este personaje realista coinciden todavía la mayor parte de los constitutivos de la cosmovisión o visión del mundo de los escritores románticos y sus personajes más representativos. En la marquesa supera el sentimiento al pensamiento; su alma se une con la de su amado paisaje andaluz; en Julia, en su figura, en su carácter, el observador siente no sabe qué misteriosa divinidad; la amante de tantos hombres prefiere la soledad, pese a las notas de injusticia y abandono que la acompañan en esa situación; pocas veces duda Julia de su superioridad a las demás criaturas humanas; son cósmicas sus penas y considerable el orgullo que le producen; en ella son complementos de tales circunstancias la pérdida de la juventud, el satanismo, el amor en circunstancias desesperadas, y no solamente la contemplación del suicidio sino su realización. Sobre estos elementos y la cosmovisión romántica, puede consultarse mi

ensayo «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas», reseñado en la Bibliografía. La única metáfora de la cosmovisión romántica que no he encontrado en *La Pródiga* es la lágrima solitaria: «una lágrima, una lágrima sola», ese parco llanto con el que ceden por fin a su profundo dolor esos románticos valientes o malvados que no están habituados al llanto.

Colofón sobre la crítica de *La Pródiga*

Alarcón acusaba a los críticos de su día de haber organizado una conspiración de silencio en torno a su amada última novela[4]. Vendíanse miles de ejemplares, mas al mismo tiempo la moralidad púdica característica de la segunda mitad del siglo XIX hacía difícil escribir o conversar sobre una novela cuya protagonista aristocrática prácticamente se convirtió en prostituta para luego suicidarse. Pues Julia fue una muy digna compañera de las escandalosas protagonistas femeninas de las dos primeras novelas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: una mujer blanca casada se enamora de un esclavo mulato en *Sab* (1841); y una aristócrata se suicida en *Dos mujeres* (1842-1843); motivos por los cuales se excluyeron estas novelas de la primera edición de las *Obras* (1869-1871) de su autora.

Si Alarcón hubiera visto la crítica del siglo XX, habría considerado el silencio como una bendición. En *Libros y autores modernos* (1924), César Barja escribe: «Completamente distintas de las anteriores son otras obras de Alarcón, como *El escándalo* (1875), que lo fue verdaderamente en el momento de publicarse; *El niño de la bola* (1880) y *La Pródiga* (1882). Tres libros que después de discusiones sin cuento van cayendo en el olvido» (Barja: 1924: 434). Este llamado crítico no solamente deja *La Pródiga* sin una sola palabra de comentario, sino que extiende la conspiración de silencio.

José A. Balseiro, en *Novelistas españoles modernos* (primera edición, 1933), por poco deja llevar su imaginación por la majestuosa figura femenina de Julia, pero añade este comentario poco atractivo: «La parte de propósito moralizador –no por su sana intención, sino por su arbitrariedad– es en ésta, como en las otras ficciones de su autor, el punto más flaco» (Balseiro: 1943: 146). No mejora esta situación Filomena Liberatori, la editora de la edición de *La Pródiga* que manejamos, pues persiste en este punto de vista hasta 2001, al buscar en la novela nuevos alegatos a favor de la moral.

La crítica moderna acostumbra a ver como aburrido el elemento didáctico característico de ciertas obras literarias anteriores al ochocientos; mas –curiosa contradicción–esos mismos críticos que miran el didacticismo con desdén no hacen más que insistir en hallar lo mismo que condenan al buscar el «propósito moralizador» en la novela realista, donde muy evidentemente lo más importante es la imitación o simulación de la realidad. ¿Quién busca sermones en la novela realista? Puede haberlos allí, pero no radica su valor en la corrección moral, sino en su función como instrumento para crear un determinado ambiente o el ca-

[4] Sobre la crítica de *La Pródiga* en la época de su publicación puede consultarse el apartado «*La Pródiga* y la crítica» en la Introducción de Liberatori (Alarcón: 2001: 53-60). El juicio más ingenioso, más justo y al mismo tiempo más injusto de los formulados por los contemporáneos de Alarcón es el de Clarín, quien opina que *La Pródiga* «es una de las peores novelas de Alarcón, y prueba, sin embargo, que Alarcón es uno de nuestros mejores novelistas» (p. 55).

rácter de cierto personaje. En efecto, representan dos polos contrarios la moralización y la monumentalidad femenina romántica que Alarcón espera hacer admirar a sus lectores. Julia lamenta algún error de táctica que ha cometido en un día determinado. Jamás, empero, se arrepiente de su forma de vida de largos años. Pues no cree en Dios, ni en el pecado, ni en esas instituciones que dispensan el perdón y la absolución. Y como personaje –icono romántico– sería mucho menos artístico y admirable si creyera en todo aquello.

No ha habido mejora en el entendimiento de *La Pródiga* desde mediados del siglo XX. Sobre *La Pródiga* apenas hay artículos modernos. Conozco dos en cuyos títulos la novela aparece mencionada; otro tercero, en el que se mira *La Pródiga* después de haber pasado revista a las novelas anteriores de Alarcón. Los aludidos tres ensayos están registrados en la Bibliografía, al final de este trabajo. En el de Calvo Carilla no se habla del romanticismo pese a la aparición de este término en su título.

En cuanto a libros sólo se menciona *La Pródiga* en monografías sobre Alarcón, en historias de la literatura y en las introducciones a ediciones de la novela, obras en las que sería difícil pasarla completamente en silencio. En su monografía sobre Alarcón, Montesinos arguye que *La Pródiga* es una novela de tesis en la que se condena el amor libre y se estudian sus consecuencias; y con esto estamos una vez más en la moralización. El término *amor libre* aparece en la página 283 de la edición de *La Pródiga* por la que cito, y sería imposible contar la vida de la marquesa Julia, sin que entrara esta idea, mas en Alarcón yo no encuentro moralización alguna conectada con ella. «Yo no soy más que el amor, el amor natural, el amor libre, sin otros goces que el culto recíproco de dos seres aislados –insiste Julia hablando con Guillermo–. Tampoco dejé de advertírtelo en nuestra primera conferencia» (Alarcón: 2001: 283-284).

El capítulo del libro de Cyrus DeCoster (1979) dedicado a *La Pródiga* no es más que sinopsis del argumento y descripción de los personajes. En la monografía de 1981 de Liberatori, se ve en el suicidio de Julia un símbolo de la caída de la aristocracia. En el tomo V de *Historia y crítica de la literatura española*, sin ejemplos ni justificación, Iris Zavala rechaza *La Pródiga* porque en ella Alarcón «combina, con cierta torpeza expresiva, el romanticismo y el realismo» (Zavala: 1982: 406). Alborg considera la posibilidad de que la marquesa fuera una mujer que Alarcón conociera íntimamente, o tal vez simplemente imaginara, basando la figura en modelos reales que había observado. Lo cual significa que no sabía nada sobre la génesis del personaje, ni entendía su simbolismo. En las 1.023 páginas del tomo 9 (1998) de la *Historia de la literatura española* de Espasa Calpe, se dedica media página a *La Pródiga*. Es la mitad inferior de la 375.

En su Introducción a *La Pródiga*, en la edición de la Biblioteca Castro (2004), Carlos Clavería y Jorge García López sostienen que la falta de una educación católica en los años formativos de la marquesa y el burlarse repetidamente del santo matrimonio la llevaron a su pecaminoso final. ¿Por qué no buscar nuestra redención moral en *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire? Clavería y García López van mucho más allá afirmando que *La Pródiga* llega a convertirse en un canto a las virtudes del matrimonio. Si *La Pródiga* fuera tan sana, ¿quién la leería? No hay que olvidar que la marquesa Julia es una «Magdalena sin remordimientos» (Alarcón: 2001: 96). *Sin*, escribe el novelista. El arte literario no se reduce a la moralización. Alarcón no era tan gazmoño.

Concluyamos con una nota más positiva para *La Pródiga*. En «Una conversación con Juan Ignacio Ferreras», entrevista que en mayo de 2011 le hizo Manuel García Viñó en el número 236 de *La Fiera Literaria* y que puede leerse en la internet, el conocido crítico especializado en la novela española expresa la opinión siguiente sobre *La Pródiga*: «Un Pedro Antonio de Alarcón, según mi manera de pensar, es un buen católico, tradicional y aun antiprogresista, hasta que escribe su mejor obra, *La Pródiga*». Opinión que es la inversa de la de Clarín, citada en nota, quien salvaba la narrativa restante de Alarcón a costa de la condena de *La Pródiga*.

De hecho, el juicio de valor sobre *La Pródiga* expresado por Ferreras en su entrevista de 2011 refleja la opinión favorable que él había apuntado un año antes en el tomo IV de su obra *La Novela en España*, donde escribe lo siguiente sobre Alarcón y su última novela: «*La Pródiga* es […] una novela en la que el realismo del universo recreado se combina artísticamente con la figura romántica de la protagonista, y, sin duda, la mejor novela de nuestro autor» (Ferreras: 2010: 222). He preferido citar esta evaluación separadamente de las demás por poder destacarla como honrosa excepción a la triste y poco reflexiva unanimidad de los otros historiadores y críticos. Nótese, por fin, que la combinación del romanticismo con el realismo que Zavala considera como torpe, Ferreras la ve como artística.

Rusell P-Sebold.
Académico correspondiente de la Real Academia Española

BIBLIOGRAFÍA

Alborg, Juan Luis (1996). *Historia de la literatura española*, t. V. Madrid. Editorial Gredos.

Alarcón, Pedro Antonio de (2001). *La Pródiga*, ed. Filomena Liberatori. Clásicos Castalia, 261. Madrid. Editorial Castalia.

— (2004). *La Pródiga. Obra completa*, ed. Carlos Clavería y Jorge García López. Madrid. Fundación José Antonio de Castro. t. II, pp. 231-428.

Balseiro, José A. (1943). *Novelistas españoles modernos*. Nueva York. The Macmillan Company.

Baquero Goyanes, Mariano (1953). «*Adolphe* y *La Pródiga*». *Prosistas españoles*. Madrid. Rialp, pp. 19-31.

Barja, César (1924). *Libros y autores modernos*. Nueva York. G. E. Stechert and Co.

Cadalso, José de (2008). *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Russell P. Sebold. Letras Hispánicas, 78, 7ª ed. Madrid. Ediciones Cátedra.

Calvo Carilla, José Luis (1991). «*La Pródiga*: entre romanticismo y fin de siglo». *Ínsula*, 535, p. 22.

Decoster, Cyrus (1979). *Pedro Antonio de Alarcón*. TWAS, 549. Boston. Twayne Publishers.

Ferreras, Juan Ignacio (2010). *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*. Tomo IV: Siglo xix. Segunda Parte (1868-1900). Madrid. La Biblioteca del Laberinto, S. L.

GUARNER, Luis (1953). *El Europeo* (Barcelona, 1823-1824). Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, XVI. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LIBERATORI, Filomena (1981). *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*. Napoli. Istituto Universitario Orientale.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967). «El romanticismo y los románticos». *Obras*, ed. Carlos Seco Serrano, t. II. Biblioteca de Autores Españoles, 200. Madrid. Atlas, pp. 62-70.

MONTESINOS, José F. (1977). *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid. Editorial Castalia.

Pródiga, La (1945). Película argentina, protagonizada por Eva Duarte [de Perón]. Guión de Alejandro Casona. Estudios San Miguel. Perón llegó a un acuerdo con el productor, Miguel Machinandiarena, para que no se estrenara y se llevó los negativos y las copias. Pero se escapó una de éstas por la que se estrenó, por fin, en 1984.

Pródiga, La (1946). Película española. Dirección y guión: Rafael Gil. Actores principales: Fernando Rey, Paola Barbara, Alberto Closas, Rafael Durán, Guillermo Marín y Juan Espantaleón.

ROMERO TOBAR, Leonardo, coordinador (1998). *Historia de la literatura española. Siglo XIX* (II), t. 9. Madrid. Espasa Calpe.

SEBOLD, Russell P., (1983). «"Una lágrima, pero una lágrima sola": sobre el llanto romántico». *Trayectoria del romanticismo. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Filología, 10. Barcelona. Editorial Crítica, pp. 185-194.

— (2010). «*Raza de ateos*. La generación romántica de 1840». *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*. Acta Salmanticensia, Estudios Filológigos, 329. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 189-196.

— (2011). «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas». *Castilla. Estudios de literatura*. Universidad de Valladolid, t. 2, pp. 311--323. www.uva.es/castilla.

SORIA ORTEGA, Andrés (1951-1952). «Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo». *Boletín de la Real Academia Española*, 31, pp. 45-92; 32, pp. 119-145.

ZAVALA, Iris (1982), *Romanticismo y realismo*, t. V de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona. Editorial Crítica.

Sofía M. Carrizo Rueda
Los ojos y los discursos. Cruces entre las poéticas de Rubén Darío,
Luis de Góngora y la cultura visual.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 187-196

LOS OJOS Y LOS DISCURSOS. CRUCES ENTRE LAS POÉTICAS DE RUBÉN DARÍO, LUIS DE GÓNGORA Y LA CULTURA VISUAL

La preocupación por el estudio de la cultura visual ha avanzado, notablemente, sobre todo a lo largo de la primera década del siglo XXI, en diversos ámbitos académicos. A partir de la publicación de *Visto y no visto* de Peter Burke (2001)[1], se han incrementado las investigaciones que abordan las imágenes desde la historia política como testimonios documentales, desde la historia del arte como construcciones culturales y desde el análisis textual en cuanto resultados de transformaciones visuales de los discursos lingüísticos. Los estudios contemplan tanto los procesos de producción como los de recepción, y son frecuentes los cruces de las distintas especialidades.

Se trata de un avance promisorio que ya está redundando en un significativo enriquecimiento de concepciones más orgánicas de la historia cultural. Pero, asimismo, como era de esperar, este florecimiento no está exento de polémicas. Actualmente, parece revestir singular protagonismo la que constituyen diversas posturas respecto a si corresponde o no, atribuir a todas las imágenes producidas por distintas esferas de «el poder», la propaganda política como propósito excluyente. Es significativo lo ocurrido al respecto, en el Seminario que los días 25 y 26 de marzo de 2003, reunió a un grupo de estudiosos de la historia, la literatura y el arte en la Academia de Bones Lletres de Barcelona para reflexionar en torno a la función y los usos de las imágenes en la vida política de la Edad Moderna[2]. Los propios organizadores, Joan Lluis Palos y Diana Carrió-Invernizzi, reconocen que «la convocatoria fue planteada deliberadamente en términos polémicos», y que esperaban «que varias contribuciones pusieran en cuestión algunos supuestos implícitos en la misma» (2008:10). Efectivamente, así ocurrió, y uno de tales cuestionamientos proviene de Fernando Bouza, quien considera que los historiadores reducen en demasiadas ocasiones las imágenes de la Edad Moderna a «un mero asunto de propaganda de poderosos» (2008:10). Por su parte, Joan Pau Rubiés subraya que «no se puede identificar sin más factores ideológicos con intenciones políticas» y solicita «mayor atención a la complejidad de un proceso de configuración de imágenes en

[1] Cabe señalar que la primera edición en castellano es del mismo año que la primera edición inglesa.
[2] Las Actas de este seminario constituyen una muy útil herramienta para el conocimiento del estado de la cuestión, de diversos ejes que recorren las investigaciones, y de propuestas que ilustran un espectro de variados resultados (Palos, Joan Lluis y Carrió-Invernizzi, Diana: 2008).

Aceptado el 1 de julio de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

el que intervenían también presupuestos culturales, ideales científicos o perspectivas religiosas, entrelazados todos ellos con el complejo juego de las identidades individuales o colectivas» (2008:10)[3]. Es esta una postura que comparto plenamente, ya que considero que solo una perspectiva concebida con la amplitud postulada por Rubiés, será capaz de dar cuenta de lo que representa la pluralidad funcional, la espesa red semántica y la diversidad de actitudes receptivas que genera la «cultura visual». Cualquier planteo político o de otra índole que pretenda una interpretación unívoca está condenado a las limitaciones propias de un forzado condicionamiento.

Dentro de un punto de vista tan abarcador como el postulado, entiendo que es preciso subrayar la necesidad de considerar a la hora de investigar los procesos de recepción, aquellos textos literarios que han ido construyendo sus referentes poéticos como comentarios a imágenes visuales. De este modo, el discurso argumentativo y taxonómico propio de las abstracciones teóricas podrá avanzar en su tarea interpretativa complementado, convenientemente, por los lenguajes con los que símbolos, mitos y metáforas se sumergen en la densidad semántica de grandes cuestiones de base antropológica como el tiempo, la identidad o las prometeicas capacidades humanas. Como una contribución a esta propuesta, abordaré algunas composiciones de Rubén Darío y Luis de Góngora, donde a una serie de cruces intertextuales se suman dos hechos fundamentales para nuestros propósitos: uno es que se trata de discursos líricos cuyos referentes están construidos alrededor de expresiones de las artes plásticas, y el segundo radica en que dichos discursos actúan como portavoces de ciertos aspectos propios de la recepción de las imágenes visuales, vigentes en los respectivos contextos históricos de dichos poetas[4]. Se despliega así, un vasto abanico de sugerencias acerca de los fecundos cruces entre «los ojos y los discursos»[5].

El poeta nicaragüense publicó en Madrid, en la edición de la *Ilustración Española y Americana* del 15 de junio de 1899, tres sonetos agrupados bajo el nombre de *Trébol* (Darío: 2000: 226-228). El primero lleva por título *De D. Luis de Góngora y Argote a D. Diego de Silva Velázquez*, donde Darío finge que los versos han sido compuestos por Góngora para agradecer un retrato que acaba de hacerle Velázquez. En el segundo soneto, *De D. Diego de Silva Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote*, el poeta vuelve a enmascarar su voz, esta vez como si fuera la del maestro de la pintura que responde a Góngora. La tercera composición no lleva título específico, y Darío habla sin recurrir ya a travestimiento alguno para manifestar su admiración por ambos artistas, a quienes aúna en una imagen por la que «pasa Angélica sonriendo a las Meninas» (v. 13) (Darío: 2000: 228). Me detendré en el primero de estos tres sonetos, el ficticiamente atribuido a Góngora.

[3] El trabajo de Rubiés constituye un espléndido ejemplo de la aplicación de sus propuestas a un análisis riguroso y ampliamente documentado (2008: 327-358).

[4] El presente trabajo profundiza, actualiza y amplía las propuestas presentadas en el panel «Modernismo: España y América», en las Jornadas de homenaje a Rubén Darío organizadas por el Centro de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad Católica Argentina (Carrizo Rueda: 1998: 148-151).

[5] Me ha parecido apropiado para los propósitos de este trabajo, recurrir a una feliz expresión utilizada por Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca, en su misiva a Quevedo del 23 de noviembre de 1630: «El Duque [de Feria] queda ya en Génova cercado de ojos y discursos de a qué vendrá». (Astrana Marín: 1946: 240-242).

Mientras el brillo de tu gloria augura
ser en la eternidad sol sin poniente,
fénix de viva luz, fénix ardiente,
diamante parangón de la pintura,

de España está sobre la veste oscura
tu nombre, como joya reluciente;
rompe la Envidia el fatigado diente,
y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,
miro a través de mi penumbra el día
en que al calor de tu amistad, don Diego

jugando de la luz con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego,
el alma duplicó de la faz mía.

El poema se basa en un hecho real pues Velázquez pintó por lo menos, un retrato de Góngora. Hay uno en el Fine Arts Museum de Boston y otro, cuya atribución a Velázquez plantea algunas dudas, que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Ya en un primer acercamiento, se percibe el magistral juego de guiños de Darío para establecer una intertextualidad gongorina. Entre los más evidentes están, sin duda, la elección del soneto como forma métrica, los violentos hipérbatos en el nivel sintáctico y el arranque con el adverbio «mientras» en los usos léxicos, para evocar en contrapunto con el primer verso de Rubén, aquel que inaugura el famoso soneto de Góngora, *Mientras por competir con tu cabello*. Pero el análisis no cesa de ofrecer muestras de un fino conocimiento de la poesía gongorina. Por ejemplo, en los recursos retóricos, entre los que se destaca la metonimia del «fatigado diente», donde confluyen la audacia y la ironía tanto del cordobés como del nicaragüense.

Pero en cuanto al tema escogido, es preciso recordar que las referencias a las artes plásticas, con particular atención a la pintura, también constituyen una presencia señalada en la obra de Góngora. Y resulta significativo, al respecto, examinar sus disquisiciones en el soneto «Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco», donde como en muchos otros homenajes fúnebres, el cordobés recurre a la descripción del túmulo[6]. En el primero de los tercetos, el poeta manifiesta claramente la concepción del arte en cuanto una creación a través de los recursos que le son propios, de un mundo que no solo no es copia del de la naturaleza sino que, incluso, puede llegar a superarlo:

Yace el griego. Heredó Naturaleza
arte; y el Arte, estudio; Iris, colores;
Febo, luces –si no sombras, Morfeo–.

[6] *Esta en forma elegante, oh peregrino*, 140 [CH 1615] 1614. (Ciplijauskaité: 2001: 219).

Esta concepción del arte como artificio capaz de ir más allá de cuanto ofrece el espectáculo del universo es la que recoge Darío en su terceto final, cuando pone la esencia de la pintura velazqueña en el acto de «jugar» con su herramienta –el pincel– y con un elemento cósmico –la luz–, subrayando esta acción a través de los dos penúltimos versos del soneto, con una derivación de gerundio y sustantivo en quiasmo: *jugando de la luz con la armonía,/ con la alma luz, de tu pincel el juego*. Pero este punto es uno de aquellos que no solamente dan cuenta del estudio minucioso y la singular maestría de Darío para recrear tanto la poética de Góngora como las concepciones artísticas del siglo XVII[7], sino que también transparenta el proceso de identificación del modernismo dariano con postulados propios del período barroco. Resulta ilustrativa de este proceso, la página «Naturaleza muerta» (Darío: 2000: 133-134), incluida en una obra tan temprana como *Azul*, donde Darío describe la belleza sensual de un grupo de flores y frutas:

> Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas de té. […] Incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nevada y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas que daban indicios de ser todas jugo.

Pero una revelación final asume el rol de manifiesto de una estética defensora de la superioridad del arte sobre la naturaleza, muy cercana en algunos aspectos a la que tiene su punto culminante en *Contra natura* de Joris-Karl Huysmans: «Acerquéme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal».

Dentro de este marco general, tenemos que detenernos ahora en el soneto que el propio Góngora dedicó, efectivamente, a alguien que realizó un retrato suyo para ser colocado como portada de sus obras: «A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro»[8]. Se ignora el nombre del artista y la pintura se ha perdido. No obstante, se la conoce porque se conserva el grabado realizado a partir de ella, en el manuscrito Chacón de la Biblioteca Nacional de Madrid. La referencia a la imagen como doble espiritual de la persona retratada, que Darío supo condensar en el último verso de su soneto, *el alma duplicó de la faz mía*, aparece en los tercetos del cordobés bajo el oxímoron de un «hurto noble» que otorgará al retrato la virtud de resistir a la caducidad de la naturaleza humana:

> Belga gentil, prosigue al hurto noble;
> que a su materia perdonará el fuego
> y el tiempo ignorará su contextura.
>
> Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
> árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
> quien más ve, quién más oye, menos dura.

[7] Dámaso Alonso subrayaría al inicio de su clásico estudio sobre el cordobés: «En una y otra [supuestas etapas de la luz y de las tinieblas] Góngora sigue el mismo procedimiento de transformación irreal de la naturaleza. No Góngora solo: todo el siglo XVII». (Alonso:1935: 18-19)

[8] *Hurtas mi vulto y cuanto más le debe*, 45, 1620. (Ciplijauskaité: 2001: 106).

Hay que observar que el gran tema barroco que desarrollan los versos de Góngora sobre la contienda entre la obra pictórica y las mutaciones temporales, donde éstas llevan las de perder, no está tampoco ausente del soneto de Darío. Se encuentra en el segundo verso del primer terceto, *miro a través de mi penumbra el día*, donde la función del verbo en presente testimonia que los ojos del retratado no cesarán ya nunca en la actividad de mirar por haber quedado detenidos en aquella expresión con la que en algún momento se dirigieron a su retratista.

Pero cabe señalar que en estas referencias a reflexiones surgidas por la recepción de las artes plásticas en el período barroco, el modernista Darío actuó también como continuador de una herencia desarrollada en Hispanoamérica. En efecto, las especulaciones sobre la relación de las personas con sus retratos constituyen un tema destacable en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, en quien las notorias influencias gongorinas adquirieron matices personales. Así, por ejemplo, el *hurto noble* que para el cordobés realiza un artista al trasladar la imagen humana a un soporte material, y que en Darío se presentará como la acción de «duplicar el alma», en la décima dedicada a un retrato por la monja mejicana, «Copia divina en quien veo», es materia de la siguiente meditación:

Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo,
y dudo el cuerpo que miro.
Todo el discurso retiro,
admirada en tu beldad:
que muestra con realidad,
dejando el sentido en calma,
que puede copiarse el alma,
que es visible la deidad[9].

Los versos alaban la virtud de una imagen pintada porque es capaz de rescatar más allá de lo equívoco de las apariencias, el alma inmortal que están encubriendo. Y ante esta suerte de epifanía se aquietan las pasiones. Puede percibirse, en consecuencia, que aquí se introduce una interpretación quintaesenciada de los efectos espiritualizadores de la pintura, dentro de esa concepción del arte como superador de los límites de la naturaleza que antes hemos comentado. No obstante, no todos son elogios a las virtudes de los retratos en la poesía de Sor Juana. Encontramos, asimismo, una crítica dirigida a la propiedad celebrada por los dos otros poetas, de apartar las imágenes del paso del tiempo. Para la mejicana, ello no es más que una vana ilusión, y el primer verso de su soneto *Este que ves, engaño colorido*, condensa en el sustantivo toda una declaración que desarrollará luego a través de versos como *es cauteloso engaño del sentido* (4), es *un vano artificio del cuidado* (9), *es un resguardo inútil para el hado* (11) (Asún: 1983: 299).

Estas reflexiones en torno al engaño representado por la perdurabilidad de la pintura frente a la cierta decadencia de los seres vivos se inscriben dentro del problema gnoseológico que el siglo XVII se planteó respecto a las imágenes duplicadas por retratos y

[9] Cf. vv. 21-30 (Asún: 1983 : 253)

espejos: ¿qué capacidad tenían unos y otros de confundir? El mismo Góngora introduce el tema en una de sus obras mayores, la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Se trata del momento en que el cíclope se contempla en el mar, y la confusión de identidades entre el cosmos y su propio cuerpo que Polifemo atribuye a la superficie acuática, está en realidad en él mismo:

> …espejo de zafiro fue luciente
> la playa azul, de la persona mía:
> mireme, y lucir vi un sol en mi frente,
> cuando en el cielo un ojo se veía;
> neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
> o al cielo humano, o al cíclope celeste[10].

Los reflejos del azogue y los materiales coloreados por los pinceles constituyen en el siglo XVII una dualidad bifronte cruzada por parejas opositivas: apariencia y realidad, arte y naturaleza, materia y espíritu, lo caduco y lo perdurable. Podría decirse que estas parejas convergen en los retratos y los espejos porque ellos se muestran como el gran campo de una *coincidentia oppositorum* para todas esas inquietudes sobre la condición humana tal como eran percibidas por la época y recogidas por los tópicos poéticos que hemos revisado ¿Darío se limitó al estudio de éstos para confeccionarse un convincente «disfraz barroco» que deslumbrara a su público por la fidelidad y la minuciosidad de los detalles? ¿Fue solo una muestra del «aprendizaje mimético» que acompañó toda su trayectoria poética (Darío: 2000: 33-34) o de un «virtuosismo» que fue su «rasgo definidor» (Rama: 1970: XVI)? Me atrevo a negarlo enfáticamente.

Ya hemos hablado de la concepción del «arte como artificio» en el barroco y el modernismo. Pero hay más. Señala Peter Burke que el notable incremento de retratos y autorretratos durante el Renacimiento constituye un signo de la agudización de la conciencia del individuo que se inició en dicho período, y continuó avanzando en el siglo XVII[11]. En una etapa ya madura de este proceso, se inscriben las composiciones de Góngora, y es posible señalar un paralelismo con el contexto histórico de Darío, donde también culmina un prolongado lapso de preocupaciones por la constitución de la individualidad. En efecto, el empeño del romanticismo durante la primera mitad del siglo XIX por celebrar la soberanía del «yo» tuvo sus derivaciones en la segunda mitad de la centuria a través de las investigaciones de la ciencia positivista sobre la psicología y el «ego». En este ambiente cultural se desarrolló la obra dariana. Pero hay otra significativa coincidencia porque puede establecerse un paralelo entre los efectos del auge de la pintura retratística en los siglos áureos y la irrupción de la fotografía en la sociedad decimonónica. No solo se trata en ambos casos, de novedades capaces de reproducir para siempre la propia imagen sobre

[10] Cf. vv. 419-424 (Ponce Cárdenas: 2010: 172)

[11] Pero advierte, asimismo, acerca de ciertos aspectos que hay que tener en cuenta, como que los retratos solían colgarse por grupos para celebrar a la familia o a los miembros de una institución más que a los individuos. Estos señalamientos son un verdadero llamado a la prudencia para no interpretar los hechos de la historia cultural como giros de 180 grados sino como transformaciones casi siempre paulatinas. Cf. «Cómo interrogar a los testimonios visuales». (Burke: 2008: 37-38).

una superficie, sino que se dan también correspondencias sociológicas. Hay que considerar que si durante el período barroco los encargos de retratos se ampliaron definitivamente desde el ámbito de la nobleza hacia el de la alta burguesía, durante el siglo XIX, «hacerse un retrato» dejó de ser cosa de minorías con medios para pagar una obra pictórica, y amplias capas sociales pudieron contemplarse en los testimonios fotográficos. Pero se reabrieron, entonces, viejas cuestiones que habían dejado de importar en aquellos ámbitos de la sociedad ya acostumbrados al retratismo. Darío vivió el resurgimiento de esas inquietudes cuyos ecos llegan hasta nuestros días. Respecto, por ejemplo, al tópico de la poesía barroca sobre la presencia de las almas en las imágenes que reproducen el cuerpo, hay que recordar que los exploradores decimonónicos se encontraron con la negativa de muchas culturas a ser fotografiadas por creer que ese acto se apropiaría de sus espíritus, actitud que aún persiste en ciertos grupos. Y la confrontación del tiempo detenido para siempre en una imagen con el ritmo de la existencia que continúa sin pausa hasta su consumación, sigue despertando reflexiones. Se atribuye a la escritora Susan Sontag haber dicho que ante una vieja fotografía es inevitable pensar que esas personas ya no están[12].

El retrato como materia que accede al alma, el retrato como memoria de lo que ya no está o dejará de estar. Las coincidencias entre cuestiones relacionadas con la representación pictórica y con la toma fotográfica cristalizan, además, en costumbres cuya vigencia puede comprobarse en la época de Darío. Recordemos, en principio, que los cuadros del siglo XVII donde aparecen reunidos todos los miembros de una familia haciendo gala de una atractiva vitalidad, incluyen a quienes ya habían muerto. Eran, por lo general, algunos de aquellos rozagantes niños. Puede establecerse un paralelo con un género de fotografía que surgió durante el siglo XIX, que es el de los «niños dormidos». En realidad, se trataba del último –y a veces, único– retrato que iba a quedar a la familia. El dolor de la pérdida era disimulado bajo la apariencia del sueño mientras algunos juguetes y objetos que rodeaban a los pequeños intentaban rescatar a través de la imagen algo de su personalidad.

Coincidencias en la concepción del arte como artificio, en procesos de ahondamiento de la conciencia de la individualidad y, asimismo, en el desarrollo de una cultura de la imagen con muy variadas implicancias. Parecería que son razones suficientes para comprender la identificación que pudo lograr Darío con la poética gongorina, más allá del reconocido virtuosismo con el que sabía practicar un aprendizaje más o menos mimético de diversas poéticas. Sin embargo, considero que todavía queda un aspecto pendiente.

El barroquismo como un rasgo capaz de caracterizar los aspectos más definitorios de la cultura hispanoamericana constituye un capítulo fundamental en la obra de sus estudiosos y, también, de sus artistas. Para citar solo dos ejemplos dentro de una inagotable lista, pueden recordarse *Sor Juana Inés o las trampas de la Fe* de Octavio Paz y la novelística de Alejo Carpentier. Pero mi intención es referirme aquí no a las elaboraciones propias del ensayismo académico o de la producción artística ante distintas circunstancias existenciales, sino a las experiencias de tantísimos habitantes del continente americano

[12] La presencia del alma en un retrato y la perdurabilidad en conflicto con el devenir temporal dio lugar, por medio de un proceso de inversión, en la época de Darío, al surgimiento del mito literario de Dorian Grey.
[13] Cf. vv. 36-40 (Darío: 1967: 27).

que, sabiendo poco o nada de las épocas históricas, de sus características y de sus denominaciones, vivieron o viven aún inmersos en manifestaciones de la herencia barroca. Una de ellas es la fiesta, y por este camino retornamos a Darío. Cuenta Federico Sáinz de Robles que en la Metapa natal del poeta, durante la procesión del Domingo de Ramos, una granada se abría para dejar caer una lluvia de poemas sobre la imagen del Señor del Triunfo. Y entre aquellos poemas, llegaron a estar los de un poeta-niño llamado Félix Rubén García Sarmiento (Sáinz de Robles: 1945:13). Creo que estas antiguas vivencias de una espectacularidad de raíces barrocas deben de haber influido de algún modo, en el acercamiento adulto de Darío a la poética gongorina. Y al respecto, hay que subrayar que el nicaragüense fue un precursor de la reivindicación artística de Góngora que culminó con el homenaje decisivo de la generación del 27.

También la obra del mismo Darío transitó un largo recorrido hasta llegar a ser apreciada en toda su plurivocidad, complejidad y profundidad. Y a lo largo de ese proceso, el grado de relevancia de las influencias provenientes de la literatura española ha suscitado diversas posturas. Estas van desde la pura y llana negación de tales influencias hasta llegar a considerarlo, indiscutiblemente, un poeta español. Una serie de hechos extraliterarios, propios de ciertas coordenadas históricas, influyeron fuertemente en la conformación de este espectro de posturas. Pero desde el punto de vista de la metodología crítica, hay que señalar que en todos los casos se recurrió al principio de tomar como testimonios definitorios ciertas declaraciones explícitas de devociones o de rechazos por parte del «yo» lírico. Y lo cierto es que de éstas hay para todos los gustos, al punto de llegar a contradecirse. Así, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza*, en el poema «Al Rey Oscar», la esperanza puesta en la pervivencia de valores espirituales hace que el poeta afirme:

> «Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
> un buscado imposible, una imposible hazaña,
> una América oculta que hallar, vivirá España![13]

Sin embargo, en *Los cisnes I*, augura sombríamente:

> La América española como la España entera,
> fija está en el Oriente de su fatal destino[14].

Puede comprobarse que, además de contradictorias, son referencias que no se relacionan con lo literario sino con un «espíritu de los pueblos» de raíces románticas o con determinismos de raza propios del positivismo. Influidas, por añadidura, por coyunturas históricas como las condiciones impuestas por Estados Unidos en Puerto Rico y en Cuba después del Tratado de paz con España. Pero cuando se trata de describir la génesis de su propia poética, Darío suele recurrir a imágenes que hablen de mixturación. Por ejemplo, cerrará con estos versos su «Cyrano en España»:

[13] Cf. vv. 36-40 (Darío: 1967: 27).
[14] Cf. vv. 29-30 (Darío: 1967: 52).

Nosotros exprimimos las uvas de Champaña
para beber por Francia y en un cristal de España[15].

Por eso, más allá de declaraciones explícitas –y muchas veces, enfáticas–, de distinto tenor, interesa continuar confrontando las circunstancias históricas con los niveles más profundos de los poemas, como el léxico, el métrico, el retórico o el semántico, para poder apreciar qué aspectos de la tradición literaria española fueron realmente asimilados por Darío, y por qué vías contribuyeron a su construcción del gran edificio del Modernismo. Para internarnos en una pesquisa' de esta índole, las únicas herramientas válidas de que disponemos son, evidentemente, las del análisis textual. Y a través de éstas considero que puede llegarse a la conclusión de que dentro de su universalismo, Darío supo integrar una serie de aspectos de la poética del barroco español, más concretamente de la de Góngora, merced a una serie de afinidades como la concepción de un arte superador de la naturaleza, la pertenencia a momentos históricos atravesados por ciertas cuestiones relativas a representaciones pictóricas o fotográficas y una particular estética centrada en la teatralidad, de la que Darío llegó a participar activamente ya en sus primeros años. Más allá de cualquier declaración del «yo» lírico, la constitución de los versos devela, más ponderadamente, qué aspectos asimiló tanto de la poesía en su lengua natal como de rasgos de la cultura en la que creció, para transmutarlo todo en un muy personal universo lírico.

Todos los elementos que he ido exponiendo, involucrados tanto con la génesis de poemas gongorinos como darianos, en los que ambos poetas desarrollaron temáticas relativas a imágenes visuales, demuestran que un análisis preocupado solamente por la utilización de dichas imágenes en cuanto herramienta propagandística de «el poder», cercena muchos aspectos de la historia de la cultura. En los casos revisados, se superponen la ansiedad provocada por la propia caducidad, los interrogantes sobre la posibilidad de acceder a las profundidades del individuo, el debate sobre el arte como mímesis de la naturaleza o como producción de referentes autónomos, la búsqueda de una identidad basada en una tradición lingüística y cultural. El lenguaje de los artistas tiene mucho que aportar, sin lugar a dudas, a las investigaciones sobre los receptores y sus maneras de actuar ante los discursos visuales.

Sofía M. Carrizo Rueda
Universidad Católica Argentina/ CONICET

[15] Cf. vv. 71-72 (Darío: 1967: 31).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso (1935). *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*. Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, Madrid.

ASTRANA Marín, Luis (ed.) (1946). Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo*, Madrid, Instituto Editorial Reus.

ASÚN, Raquel (ed.) (1983). Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica*, Barcelona, Bruguera.

BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica (1ª. ed. inglesa, 2001).

— (2008). «Cómo interrogar a los testimonios visuales», en Palos, Joan Lluis y Carrió-Invernizzi, Diana, directores, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 29-40.

CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1998), «La mirada que no cesa: un retrato de Góngora y un soneto de Darío» en *Jornadas de homenaje a Rubén Darío*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, pp. 145-151.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (ed.). (2001). Góngora, Luis de, *Sonetos completos,* Madrid, Castalia.

DARÍO, Rubén (1967). *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes. Otros poemas*. Estudio preliminar y edición de Juan Carlos Ghiano, notas de Ana María Lorenzo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

— (2000). *Azul…, Cantos de vida y esperanza*, introducción, edición y notas de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe.

PALOS, Joan Lluis y Carrió-Invernizzi, Diana (dir.) (2008). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

— (2008) «El estatuto de la imagen en la Edad Moderna», Introducción a *La historia imaginada….*, ed. cit., pp. 7- 25.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.) (2010). Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.

RAMA, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia sociológica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

RUBIÉS, Joan Pau (2008). «Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados (1500-1650)». En Palos, Joan Lluis y Carrió-Invernizzi, Diana, directores, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 327-358.

SÁINZ DE ROBLES, Federico (ed.) (1945). *Rubén Darío, Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Inma Rodríguez-Moranta
Gregorio Martínez Sierra, entusiasta *catalanizante.* Quince cartas a Joan Maragall (1905-1909)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 197-219

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, ENTUSIASTA *CATALANIZANTE*. QUINCE CARTAS A JOAN MARAGALL (1905-1909)

Uno de los propósitos esenciales del semanario barcelonés *La Cataluña* (1907-1914), órgano portavoz del movimiento cultural conocido como el *Noucentisme* (Guirao: 1999), fue el de fortalecer los vínculos entre los intelectuales de Castilla y los de Cataluña para expandir su programa más allá de las fronteras catalanas (Manent: 1968: 147). De ahí que, hasta 1912, la revista se redactara en castellano. La dimensión del movimiento era también política y tras el triunfo, en abril de 1906, de la Solidaritat Catalana, dicha publicación nació con una actitud conciliadora y abierta. Este camino pasaba por hermanarse con las publicaciones madrileñas que simpatizaban con la literatura catalana, como *La Lectura* (1901-1920) o *Renacimiento* (1907). Respecto a la primera, aseguraron haber establecido un gustoso intercambio, y la segunda fue presentada como una «revista interesantísima que dirige el entusiasta *catalanizante* M. Sierra» (R.:1907: 6). Tales calificativos aplicados a Gregorio Martínez Sierra coinciden con los que, en la glosa «Els noucentistes espanyols», le atribuye Eugeni d'Ors, al considerarlo entre los más delicados artistas de la nueva generación y, a la vez, como uno de los más generosos *catalanizantes* de Madrid. (Ors: 1996: 561).

Gregorio Martínez Sierra fue, desde su temprana juventud, un activo y entusiasta intermediario cultural. A los veintiséis años había sido timón de las dos mejores revistas del modernismo español (*Helios* y *Renacimiento*), y había logrado rodearse de los escritores más destacados del momento[1]. Durante toda su vida desempeñó esta función de agitador cultural al embarcarse en diversas empresas editoriales, teatrales, e incluso cinematográficas[2]. Se interesó ávidamente por las literaturas foráneas –contribuyó a la difusión

[1] La amistad más paradigmática es la que le unió a Juan Ramón Jiménez durante el primer tercio del siglo xx, relación que puede rastrearse a través de su correspondencia en: Gullón (1961) y Jiménez (2006).

[2] Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-1947). De su vida y obra se ocupó tempranamente Andrés Goldsborough (1965) en un apasionado y benevolente ensayo y, en fechas más recientes, Enrique Fuster (2003), heredero del legado Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena. Sobre sus empresas editoriales, véase Reyero (1984) y Checa (1998); sobre su labor en el Teatro del Arte, Reyero (1980), y respecto a su paso por Hollywood, Checa (2002).

Entregado el 2 de mayo de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

del simbolismo europeo–, pero también puso un particular empeño en crear un puente de diálogo entre el modernismo de Castilla y el de Cataluña (Rodríguez-Moranta: 2010). Las memorias de María Lejárraga –la esposa de Gregorio y autora *en la sombra*– dan fe de ello, pues en sus recuerdos de juventud aparecen entrelazados los vínculos que el matrimonio mantuvo con los literatos catalanes, a quienes difundieron, tradujeron y defendieron pródigamente en la prensa y en las revistas del momento (Martínez Sierra: 2000).

En el citado semanario barcelonés vieron la luz dos cartas que se cruzaron Eugeni d' Ors y Martínez Sierra para responder a una mordaz invectiva que Pío Baroja (1907: 1) había publicado en *El Mundo*[3]. Los ataques habían ido destinados a algunos intelectuales catalanes[4]; pero, de modo tangencial, también al escritor madrileño, que por aquel entonces ya era conocido por el tándem teatral que había formado con Rusiñol. El texto barojiano, aun siendo anecdótico, nos insinúa que Martínez Sierra se vio afectado por la situación –algo compleja– que atravesaban las relaciones de Cataluña con el resto de España (Busquets & Bastons: 2003: 90)[5]: la pujanza del nacionalismo catalán había motivado, en algunos círculos madrileños, un sentimiento de recelo y desconfianza. Pero no faltaron intelectuales preocupados en seguir incorporando a la capital las novedades venidas de Europa a través de Cataluña (Díaz-Plaja: 1966: 337). Martínez Sierra fue uno de ellos. Frente a las controversias de tinte político, buscó el apaciguamiento y la fraternidad cultural. En este sentido interpretamos su carta a Ors, donde leemos:

> Barcelona, *noya* formalota y hacendosa, algunas veces debe suspirar de melancolía, en el orgullo de su europeización, al pensar en los guiños picarescos de su hermana la loca, que tan bien sabe engatusar a los catalanes; y Madrid, si las políticas y banderías la dejasen, tendría mucho gusto en estar orgullosa de su hermana formal, aunque de cuando en cuando la compadeciese por lo mucho que se afana «para lo poco que hemos de vivir en el mundo». (Martínez Sierra: 1907a).

---

[3] *El Mundo* fue un periódico de raigambre liberal que se caracterizó por su campaña contra la Solidaritat Catalana, más radicalizada y polémica en los últimos meses de 1907. El primer número vio la luz el 21 de octubre de 1907. Entre los colaboradores de los primeros meses destacan Rubén Darío, Valle-Inclán, Julio Camba, Santos Chocano, Bernardo G. de Candamo, Luis Bello, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, etc.

[4] En reflexión de Adolfo Sotelo: «La relación del primer Baroja con Cataluña es contradictoria. Los juicios elogiosos al modernismo estampados en Las *Noticias* en 1901 (admiración por la pintura de Casas, Rusiñol o Mir) se tornan en las rudas opiniones de 1907, cuando en el periódico madrileño el *El Mundo* –en plena campaña contra la Solidaritat Catalana– publica «El problema catalán. La influencia judía». Baroja emplea un anecdotario que dice contar con las impresiones directas de su breve estancia barcelonesa de abril de 1906 en la que coincidió unos días con Azorín. El desahogo es estridente: la literatura de Rusiñol es de «absoluta banalidad», el quehacer de Casas es hábil «pero absolutamente epidérmico», el teatro de Iglesias resulta «blando, llorón, sentimental» (Sotelo: 1998a: 42).

[5] Al comentar las conflictivas relaciones entre Cataluña y Castilla al calor de los acontecimientos iniciados en 1906, Lluís Busquets y Carles Bastons afirman: «Si analizamos la perspectiva de escritores "castellanos" (fueran o no nacidos en las Castillas), casi se puede decir que toda la "generación del cambio de siglo", que incluiría a los modernistas y a los hombres del 98, va a reaccionar, y no positivamente –a excepción, con matices, de A. Machado (del que Carner comentó poemas y al que dedicó libros) y Valle-Inclán–, frente al catalanismo en ciernes». Argumento que justifican en las posiciones críticas hacia el movimiento catalanista manifestadas por Unamuno, Ganivet, Maeztu, *Azorín*, Menéndez Pidal y Pío Baroja. (Busquets & Bastons: 2003: 90).

La revista le correspondió con afectuosidad. Un buen ejemplo de ello es la crónica que Josep Mª López-Picó escribe con motivo de la publicación del poemario *La casa de la primavera*. La reseña fue un pretexto para ensalzar la figura de Martínez Sierra y para mostrarle encendida gratitud:

> El nombre de Martínez Sierra no es nuevo para los catalanes. En nuestra tierra se le estima y considera en lo que vale; hace tiempo que nos es familiar y lo pronunciamos con el amor de un nombre de hermano y el respeto de un nombre de amigo con quien nos unieran los lazos del más sincero reconocimiento. Porque Martínez Sierra es para nosotros un hermano en actividad espiritual y un amigo que se interesa por lo nuestro y lo propaga hasta defenderlo con entusiasmo cuando lo exigen las circunstancias. (López-Picó: 1907).

Pero también para criticar la frialdad y la incomprensión con que la prensa madrileña había recibido el libro: «se ha recrudecido en los periódicos la campaña contra el distinguido y pulcro *catalanizante* nuestro amigo […] por ser un autor que simpatiza con nosotros y vive alejado de toda intriga y de toda agitación de desacreditada bohemia» (López-Picó: 1907).

Unos meses antes de la aparición de *La Cataluña*, Martínez Sierra había emprendido desde Madrid la dirección de *Renacimiento*, revista que vio la luz mensualmente entre marzo y diciembre de 1907 bajo la tutela irrenunciable de Juan Ramón Jiménez. Esta publicación constituyó un espléndido muestrario del triunfo, evolución y eclecticismo de la poética modernista española, y fue un ejemplo de apertura a las letras catalanas, europeas y americanas (Rodríguez-Moranta: 2011). Aunque la administración se gestionaba desde París, la redacción quedó ubicada en el propio domicilio de Martínez Sierra –el número 76 de la calle Velázquez–, que apodaron familiarmente con el título de su poemario: «La Casa de la Primavera». A juzgar por un artículo de Josep Carner publicado en *La Veu de Catalunya*, fue también un apacible centro de reunión intelectual:

> Parlàvem un dia den Martínez Sierra ab un dilectísim amich meu madrileny. El meu amich deya: −Hi ha molta gent aquí que té malevolença per en Martínez Sierra. Això no ho justifiquen diversitats de temperament ni d'escola. Lo que hi ha es que en Martínez Sierra té una casa amable, confortable, elegant, ahont van amichs, ahont se conversa d'art, ahont se sent benestar del equilibri moral y de la pròspera y entrenada carrera. Aquesta casa és la «Casa de la Primavera» […] Y certament el tenir una casa a Madrid és tal volta cosa anormal y agressiva. (Carner: 1907)[6].

No cabe duda de que Carner se dolía, como ya hiciera López-Picó en *La Cataluña*, de los ataques que el anfitrión de «La Casa de la Primavera» había sufrido en el propio en-

[6] También Josep Mª López Picó alude al domicilio de Martínez Sierra como centro que acogió a los intelectuales catalanes. Así lo expresa en su dietario, en una nota con fecha del 2 de octubre de 1947: «És mort Gregori Martínez Sierra, l'escriptor castellà típic representant de la generació modernista de començaments de segle al punt equívoc entre la delicadesa i la cursileria. Fou traductor del nostre Rusiñol i amic dels catalans. Amb Manuel Reventós dinàrem a casa seva –aleshores que ell mateix en deia *La Casa de la Primavera*– els dies de la nostra anada a l'estrena de *Las hijas del Cid* de l'Eduardo Marquina.» (López-Picó: 1999: 266).

torno madrileño. Obviamente, las hostilidades tenían un cariz político, a pesar de que, desde nuestro horizonte, sólo constatamos en Martínez Sierra un intento de colaborar al intercambio cultural entre ambas literaturas. Una muestra muy elocuente de su acendrado empeño nos la ofrece la propia revista *Renacimiento* (1907), a través de la cual difundirá traducciones y versiones originales de diversos catalanes (Alomar, Carner, Ors, Pijoan, Català), y rendirá homenaje a Santiago Rusiñol y a Joan Maragall. No en balde ambos escritores forman parte de sus «Maestros, amigos», según evocó Lejárraga (Martínez Sierra: 2000: 100-114), y habían ocupado ya un lugar especial en *Helios* y en el libro de crítica titulado *Motivos* (Martínez Sierra: ¿1905?).

II

Como es sabido, Joan Maragall fue un modelo para las relaciones Cataluña-Castilla: especialmente significativos fueron los lazos humanos e intelectuales que le unieron a Miguel de Unamuno (Bastons: 2006). La relación entre el autor de la «Oda a Espanya» y los literatos reunidos en la capital española nació a raíz de un viaje a Madrid que éste emprendió el 8 de octubre de 1900. La estancia, que se prolongó hasta el 31 de ese mismo mes, propició el inicio de una interesante relación epistolar con algunos de aquellos intelectuales. Parte de estas cartas han sido recogidas en sus obras completas, pero son muchas las que no pudieron recuperarse en aquel momento[7]: la correspondencia con Gregorio Martínez Sierra se encuentra entre esos epistolarios olvidados.

En el presente trabajo se analizan y se transcriben quince cartas que Martínez Sierra remitió a Maragall en un corto abanico de tiempo: 1905 – 1909. La mayor parte de ellas las escribió durante el proceso de gestación de la revista *Renacimiento*, es decir, a lo largo de 1907. Sólo algunas llevan fecha, pero no resulta difícil averiguar el año, e incluso el mes aproximado, si atendemos a los proyectos a los que alude su autor y a los distintos membretes o cabeceras:

	Fecha	**Cabecera**	**Membrete**
Carta 1	4 febrero [1905]	G. Martínez Sierra. Lista 8, bajo	
Carta 2	5 febrero 1905	G. Martínez Sierra. Lista 8, bajo	
Carta 3	[febrero-marzo de 1905]	G. Martínez Sierra. Lista 8, bajo	
Carta 4	[¿enero 1907?]	Velázquez, 76- Madrid	
Carta 5	[febrero 1907]	-	Casino de Alicante
Carta 6	[marzo 1907]	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento
Carta 7	[marzo 1907]	Velázquez, 76-Madrid	-
Carta 8	1 de abril de 1907	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento
Carta 9	7 de abril de 1907	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento
Carta 10	[¿mayo-junio 1907?]	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento
Carta 11	[¿julio-agosto 1907?]	-	-
Carta 12	[¿julio-agosto 1907?]	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento

[7] Como advierte Joan B. Solervicens (1970: 20), faltan nombres tan relevantes como Rafael Altamira, Francisco Acebal, Pío Baroja, Luis Bello, Manuel Cossío, Enrique Díez-Canedo, Martínez Sierra, Ugarte –Javier y Manuel–, Luis Zulueta, etc.

Carta 13	[¿septiembre 1907?]	Velázquez, 76-Madrid	-
Carta 14	[1907]	Velázquez, 76-Madrid	Renacimiento
Carta 15	30 noviembre 1909	Velázquez 76	Biblioteca Renacimiento Princesa, 77 Madrid Teléfono 2.059

Los originales se conservan en el Archivo Casa Museo Joan Maragall (Barcelona). Lamentablemente, no hemos recuperado todavía las que le remitió el escritor catalán[8], pero los documentos que presentamos bastan para atestiguar la amistad y colaboración entre ambos intelectuales, a la vez que nos ofrecen nuevos datos sobre la naturaleza de las relaciones Castilla-Cataluña en el contexto del modernismo.

III

> Juan Maragall, excelso poeta, no entró en nuestra casa –no sé si estuvo en Madrid nunca–, pero fuimos a visitarle a la suya y a ofrendarle nuestra admiración aprovechando uno de nuestros viajes a Barcelona. Era hombre magro, serio, áspero en el trato, de gran corazón. Nos recibió serenamente. (Martínez Sierra: 2000: 382)

Con estas palabras María Lejárraga evoca un encuentro personal que ella y Gregorio tuvieron con Joan Maragall, probablemente después de haberse tratado por carta. De la primera misiva conservada se desprende que la iniciativa epistolar partió del escritor madrileño, aunque no podemos saber si ésta era la primera ocasión. Las tres cartas de 1905, aunque breves, no carecen de interés. Además de evidenciar la temprana admiración que profesó hacia Maragall, ilustran la labor que Martínez Sierra cumplió en la difusión de la literatura catalana. Así, el 4 de febrero, se dirige al poeta a propósito de una sección que había inaugurado uno de los periódicos madrileños más importantes de la época: «Tengo encargo de escribir para el *Heraldo de Madrid* una serie de estudios sobre la literatura catalana actual. Ayer se publicó el primero, acerca de Ignacio Iglesias, que estrena esta noche *La mare eterna* en el teatro de la Comedia» (Carta 1). Efectivamente, el 3 de febrero de 1905 aparecía ese estudio en primera plana del *Heraldo* bajo el rótulo «Letras de Cataluña». En él, Martínez Sierra mostraba su conocimiento de la cultura, de la sociedad y de las letras catalanas, al mismo tiempo que enaltecía las peculiaridades del «obrero» catalán, al que juzgaba más culto, innovador y laborioso que el de Castilla[9]. Gregorio informa a Maragall sobre su propósito de dedicarle la próxima entrega, y por ello le pide un retrato autógrafo y el envío de algunos libros, aunque aclara que ya conoce sus obras por ha-

[8] No las localicé en el archivo familiar de Madrid, que Doña Margarita Lejárraga me permitió visitar y consultar.

[9] Afirma Martínez Sierra en dicho artículo: «Cataluña es España, ciertamente; pero Cataluña tiene un matiz de civilización distinto del de por acá, un modo de vida diferente al nuestro: ideas que a nosotros nos parecen aún harto atrevidas, son allí familiares hasta á las mismas gentes del pueblo; no hay posibilidad de comparación entre el obrero castellano, impulsivo, inconsciente, resignado tal vez en demasía en unas ocasiones, injusto en otras, siempre ignorante y casi siempre mal pagado, y el obrero catalán, que sabe leer y entender lo que lee, que se ha dado cuenta de su dignidad humana, que trabaja mucho, pero que come casi siempre». (Martínez Sierra: 1905: 1).

bérselas prestado en una ocasión «el amigo [Bernardo G.] Candamo». Y, bajo la excusa de «la imposibilidad de adquirir libros catalanes en Madrid» denuncia sutilmente, la escasa difusión de la literatura catalana en la capital.

A esta misiva le sigue otra en la que amplía sus peticiones: «Mucho le agradecería que me enviase una carta hablándome de sus poetas favoritos, de sus proyectos, del estado actual de la literatura catalana, notas personales que darían un gran interés al artículo». Y añade, a continuación: «Y si quisiera V. decirme algo de política *ideal*, miel sobre hojuelas». Conviene resaltar que, en el manuscrito, el adjetivo «ideal» aparece subrayado. Con ello, Martínez Sierra demuestra saber del idealismo político –catalanista– de su amigo y de su rechazo a la política activa: precisamente en esas fechas el poeta había declinado el ofrecimiento de Cambó y de Prat de la Riba a ser diputado a Corts. No debe olvidarse, por otra parte, que en los años 1905-1907 los medios de comunicación de Madrid –por razones de la política pragmática del día– se interesaron por el idealismo político de Maragall[10]. Un pensamiento que, indudablemente, se hace eco de la utopía de Francisco Giner de los Ríos[11] – y de su apelación a las fuerzas *espirituales* de la nación– y que armoniza con el de su amigo Miguel de Unamuno, quien había confesado a Giner en 1906: «No creo en la acción externa, legislativa, lo mismo que no creo en la revolución. Y por eso nunca he querido hacer política, sino espíritu». (Unamuno: 1991: 117)[12].

La carta siguiente, pese a no llevar fecha, debió ser escrita al cabo de muy poco tiempo, pues en ella, además de transmitirle su admiración por *Artículos* (1904) –obra de la que promete hacer «el grande elogio que merece»–, le agradece el envío de los libros, pero vuelve a rogarle «un retrato y las notas personales». Es probable que finalmente Martínez Sierra no consiguiera esos materiales, pues el trabajo no llegó a publicarse, como tampoco hemos hallado en el *Heraldo de Madrid* una continuidad de la sección «Letras de Cataluña».

Se abre luego un silencio de aproximadamente un año hasta que, a principios de 1907, Gregorio vuelve a contactar con su corresponsal catalán para pedir su colaboración en la revista que estaba gestando junto a Juan Ramón Jiménez: *Renacimiento*. Las cartas

[10] Por ejemplo, el 21 de enero de 1907 Joan Maragall publica en el suplemento *Los Lunes de El Imparcial* un artículo, no recogido en sus *Obres completes*, que arroja luz sobre este concepto. Escribe el poeta: «Parece indiferente escribir para un público o para otro sobre ideas generales. Pero yo creo que la diferencia es esencial. Porque para mí no existen ideas verdaderamente generales, ni tampoco una humanidad abstracta extendida por todo el mundo; sino que las ideas viven sólo entre los hombres por efusión, por el modo como son dichas en palabras, por la fuerza con que estas palabras mueven el corazón del que las escucha; y sólo conociendo a éste de una manera viva se le puede hablar con la vibración adecuada» (Maragall: 1907: 4). Agradezco y debo la interpretación de la fórmula «política ideal» al profesor Adolfo Sotelo, así como el haberme proporcionado otros datos relacionados con el idealismo político maragalliano, como el texto de *El Imparcial*.

[11] Explica Adolfo Sotelo: «El pensament de Giner dibuixava una atractiva utopia, cimentada en "hacer hombres" que fossin capaços d'emancipar-se i emancipar la nació, entesa com un conjunt d'energies i diferències que l'Estat, fent un paper gairebé irrellevant havia de coordinar. Giner apel·lava a les energies ètiques individuals i socials com a motor de l'edificació liberal d'Espanya. El seu pes en la forja del 98 és indiscutible, des d'Unamuno a Azorín, como ho és en les actituds del Joan Maragall de principis de segle a la recerca d'una harmonia habitable de l'ànima espanyola, integrada per les diverses ànimes ibèriques». (Sotelo: 1998b: 58).

[12] Carta citada por Sotelo (1998b: 58).

a las me referiré de ahora en adelante coinciden con el periodo en que Maragall tiene un trato más directo con los intelectuales de Castilla. En junio de 1906 había dejado el *Diario de Barcelona* y empezó a colaborar en revistas madrileñas como *La Lectura*, y, de un modo más esporádico, en *El Poble Català* y *La Veu de Catalunya*. Por otra parte, entre 1906 y 1910, prácticamente enmudecerá como poeta –en el mundo editorial, se entiende, pues siguió escribiendo poesía que publicó en algunas revistas–, y publicará *Tria* (1909), *Elogi de la Poesia* (1909) y diversas traducciones. Para atraer el poeta catalán, Martínez Sierra esboza una descripción de la revista en ciernes que constituye una verdadera declaración de principios:

> Muy pronto haremos una revista nueva, grande, seria, moderna y no modernista, amplia y no abierta, nuestra exclusiva y desinteresadamente nuestra. Somos muy pocos (desgraciadamente, y no porque falten, sino porque sobran). Ha de figurar en ella todo lo nuevo que tiene autoridad. ¿Cómo no pensar primero en usted? ¿Quiere usted ayudarnos? Envíenos cuanto antes –porque la revista saldrá inmediatamente– trabajos en prosa ya publicados y que no hayan sido traducidos al castellano. (Carta 4)

Matizaciones como «moderna y no modernista» o «amplia y no abierta» definen muy bien el objetivo que animaba a sus fundadores: la voluntad de elaborar una revista selecta y ecléctica, presumiblemente alejada de las catalogaciones de escuela, con miras a ampliar los horizontes estéticos en el mundo literario español. El poeta catalán accedió, como ya había hecho otras veces, a la invitación ofrecida por la joven generación de Castilla[13]. Aunque Martínez Sierra le había propuesto el envío de los artículos «Una gràcia de caritat» y «Entenem-nos», el primer texto con el que Maragall participó fue «La hazaña», cuento que tiene su origen en una «Una calaverada» (1904), pero se trata de una versión casi totalmente nueva, si la cotejamos con el original catalán[14]. Respecto a los artículos sugeridos por el director de *Renacimiento*, cabe apuntar que éstos transmitían un mensaje social e incluso político. En el primero, Maragall denunciaba las dificultades económicas que estaban obstaculizando la construcción de la Sagrada Familia, el templo proyectado por su genial amigo Antoni Gaudí; y en el segundo, enarbolaba una bandera a favor del arte auténtica-

[13] Joan Maragall estuvo siempre dispuesto a prestar colaboración y a intercambiar opiniones y conocimientos con la juventud intelectual de Castilla. Además de la famosa y emotiva carta de respuesta que dirigió a los poetas de *Helios* el 14 de octubre de 1903 –por el homenaje que éstos le habían rendido en la revista *Catalunya*–, es muy elocuente su artículo «La joven escuela castellana» que publica en el *Diario de Barcelona* el 28 de febrero de 1901, donde no escatima en elogios al reseñar las recientes obras de Martínez Ruiz –por *Diario de un enfermo*–, Baroja –por *Vidas sombrías* y *La casa de Aizgorri*– y Candamo –por *Estrofas*. Los juicios vertidos hacia estos autores los hace extensivos a la nueva generación de Castilla: «Todo lo que acabamos de indicar de los jóvenes autores mencionados, y otras señales que hemos creído descubrir en pequeños trabajos sueltos de periódicos y revistas coinciden en anunciar que la literatura castellana tiende a salir del estacionamiento en que tantos ingenios se malograron en parte; que el movimiento ha empezado, y que entre los que lo impulsan hay ojos penetrantes y brazos fuertes. Ojos penetrantes para ver lo que pasa en el mundo y orientarse en la luz; brazos fuertes para sujetar el ideal y conducirlo por el camino propio, pero levantándolo muy en alto para que la luz le dé bien de lleno». (Maragall: 1970: 151).

[14] El mismo texto apareció, más adelante –aunque sin título–, como «Preliminar» de *Elogios* (1913).

mente catalán, no subordinado artificialmente a patrones extranjeros[15]. Teniendo en cuenta que *Renacimiento* iba a ser –y, en efecto, lo fue– una revista puramente literaria, los textos propuestos inicialmente tal vez no eran los más adecuados. De ahí que el propio Martínez Sierra le agradezca el envío del relato en estos términos: «Un millón de gracias. La Hazaña me parece admirable, como de usted, y va perfectísimamente en la revista».

En esa misma carta pide a Maragall su mediación con Víctor Catalá: «Me interesa mucho obtener de ella autorización para traducir algunas de sus obras. ¿Quiere usted ponerla en relación conmigo?». Por ello, el 18 de febrero de 1907, el poeta catalán escribe a la autora de *Solitud* solicitándole el permiso (Maragall: 1981: 953). La escritora recibió la misiva con agrado, no tardó en contestarle y expresar su gratitud hacia Martínez Sierra, pero no obvió su descontento por la escasa recepción de las letras catalanas en Castilla:

> Curiosa fuga la dels senyors literats castellans, que així se recorden ara de mos pobres entreteniments literaris, proporcionant-me el plaer de la intervenció de V [...] Amb lo senyor Martínez Sierra, hi tinc pendent un deute de gratitud i cortesia, puix, si no confonc, s' ocupà públicament i amb consideració de mi; mes, com jo sóc poc llegidora de diaris, vaig enterar-me'n quan ja no era hora oportuna per a donar-li mercès, i ve-li aquí que una nova cortesia seva farà avinenta l'oportunitat, de lo que m'alegro. (Català: 1972: 1807).

El afecto y la admiración que Martínez Sierra profesa a Maragall queda patente en la segunda entrega de *Renacimiento*, pues incluye un estudio monográfico sobre su obra firmado por Enrique Díez-Canedo, acompañado de una cuidada bibliografía y de una antología de «Opiniones» vertidas por diversos escritores. Martínez Sierra le había anunciado epistolarmente su propósito, y le había pedido una antología de «opiniones autorizadas», así como una «lista completa de sus obras con todo género de detalles; ediciones, fechas, editores, traducciones, etc.». El poeta catalán satisfizo los deseos de su amigo, pues en una carta posterior Martínez Sierra le agradece el envío de dichos materiales.

El director de *Renacimiento* volverá a reclamar la ayuda de Maragall para la tercera entrega de la revista. Esta vez con el propósito de dar a conocer y conmemorar al poeta Jacinto Verdaguer, fallecido el 10 de junio de 1902. En una misiva con fecha del 1 de abril de 1907, le solicita la traducción castellana de una necrología «suponiendo que aún no se haya publicado más que en catalán» (Carta 8), para incluirla en el número de mayo. Apenas una semana más tarde le agradece su artículo «En Jacinto Verdaguer, excursionista», y le pregunta si conoce algún estudio bien hecho sobre la obra poética de dicho autor, con la intención de publicarlos conjuntamente. Es posible que Maragall le sugiriera acudir al periodista Antoni Busquets i Punset, buen conocedor del autor de *Canigó*, pues en una carta posterior leemos: «No recibí el recorte de *La Vanguardia*, ni me ha enviado nada el

[15] El poeta aclara su posición con estas palabras: «Cal entendre's, cal entendre's… Que procurem fer penetrar l'ànima catalana en l'Europa, està molt bé; però suposar que, per a lograr això , haguem de negar lo català, està molt malament. Perquè llavores, què hi duríem a Europa? I no podent portar-hi res, el nostre europeisme seria que ella se'ns enduria a nosaltres; i no pels camins dels aires, sinó pels de França o d'Anglaterra, o els de qualsevulla nació ben europea per haver sabut ésser ben bé nació». (Maragall: 1971: 763).

Sr. Busquets. Si usted le ve, recuérdele mi amable ofrecimiento; que me envíe cuanto antes los recortes sobre Verdaguer, en la seguridad de que se los devolveré en cuanto los haya utilizado». (Carta 10)

Maragall también participó en el número lírico de *Renacimiento*, cuyo proyecto le había anticipado Gregorio en una carta mecanografiada: «tengo en preparación un número extraordinario de "Renacimiento" dedicado por completo a los poetas. De este modo haré, sin decirlo, una antología muy selecta»[16]. Por ello reclama los materiales que debía aportar cada escritor: poesías inéditas, datos biográficos, autocrítica y bibliografía. Notemos el afán de pulcritud del director, que apostilla: «Todo con la mayor cantidad posible de detalles y fechas» (Carta 11). Y como posdata incorpora una nota manuscrita: «Publicaré las poesías en catalán, por supuesto». Al parecer, el poeta barcelonés no aportó los materiales autobiográficos, pero sí dos poemas inéditos −«Ginesta!» y «Entrada de tardor vora' l mar» (*Renacimiento*: 2002 [1907]: 1025-1027)− que posteriormente fueron incluidos en *Seqüències* (1911). El primero de ellos venía con una dedicatoria: «A G. Martínez Sierra, celebrando su primer libro de poesía»[17]. Se refería, claro está, a *La casa de la primavera*, poemario para el que Martínez Sierra intentó conseguir un autorizado pórtico con versos de destacados escritores[18]. A Joan Maragall se los pidió en estos términos:

> He terminado un libro de versos. Y les doy tanta importancia –son mi luna de miel con la poesía versificada– que quiero que al salir al mundo les acompañe lo mejor de la poesía española. Y tengo la pretensión de que haga usted para el principio

[16] La antología poética que ocupó la octava entrega de *Renacimiento* estuvo formada por una nómina de diecinueve poetas: Gabriel Alomar, Rubén Darío, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Francisco A. de Icaza, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Joan Maragall, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo, J. Ortiz de Pinedo, Josep Pijoan, Pedro de Répide, Salvador Rueda, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa y Antonio de Zayas. Como vemos, en ella se abrían las puertas también a poetas catalanes –cuyos versos fueron publicados en su lengua original– e hispanoamericanos.

[17] María Lejárraga rememora el cariño que Maragall mostró hacia dicho poemario: «Sentía estimación, que en catalán quiere decir cariño, por los leves poemas que componen *La casa de la primavera*. Uno de ellos: *Plática de una dulce mañana*, era su predilecto. «Amigo –escribió en una carta a Gregorio, refiriéndose a él–, ¡qué envidiable mañana de Pascua Florida ha tenido usted!». Los versos que envió para honrar el libro no se refieren ni al poeta ni a la musa ni a la casa… Hablan de la *ginesta*, la retama, flor agreste, nacida sobre áspera y punzante ramazón, color de oro, llena de miel como su propio espíritu…, la retama que se corta, y se quema en los hornos de pueblo para cocer el pan… Al enviarlos, parecía decir: Ahí va mi ramo; colgadle en vuestra puerta; cuando pase sobre él el viento y remueva su rústica fragancia, vosotros que estáis dentro de la casa entenderéis lo que ella quiere decir. No hacen falta lisonjas entre hermanos». (Martínez Sierra: 2000: 382-383).

[18] Episodio que también evoca María Lejárraga: «*La casa de la primavera* tuvo un bello pórtico. Precedíala en su primera edición una a modo de corona de rimas compuestas en honor de aquel templo de la humilde y pacífica ventura por los mejores rimadores del momento: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Juan Maragall, Francisco Villaespesa, más una exquisita prosa del poeta catalán José Carner» (Martínez Sierra: 2000: 380). Es un caso extraño, pero ni siquiera en la primera edición –en Librería de Pueyo– aparecieron los textos de todos los poetas citados por la esposa de Gregorio (Martínez Sierra: 1907b). Sólo encontramos los poemas de Rubén Darío («Balada en honor de las musas de carne y hueso»), Juan Ramón Jiménez («Rosas de amistad»), Antonio Machado («El poeta») y Eduardo Marquina («Convivial»).

> del libro una poesía –en catalán, por supuesto–. Perdone usted el atrevimiento. Le envío unos cuantos que bastan para juzgar del tono sereno, pacífico y optimista de toda la obra. (Carta 14).

La última carta que hemos recuperado lleva fecha del 30 de noviembre 1909, y está escrita en el papel timbrado de la entonces recién nacida «Biblioteca Renacimiento». De nuevo, Martínez Sierra muestra su particular afán en difundir la obra maragalliana, pero esta vez en Europa, y así se lo anuncia a su corresponsal: «He enviado a una revista alemana donde colaboro con un estudio sobre usted y me piden un retrato para publicarlo con mi trabajo. Ruego a usted que me lo envíe, si es posible a vuelta de correo» (Carta 15).

IV

Para reconstruir de manera completa esta relación, sería necesario conocer la correspondencia escrita por Maragall, pero las observaciones de Gregorio nos permiten cubrir ciertos vacíos. Por ejemplo, el agradecimiento que habría expresado el poeta barcelonés hacia *Renacimiento* está implícito en estas letras: «De ningún modo tiene usted que agradecer el que le hayamos llamado; somos nosotros los orgullosos porque usted haya querido venir» (Carta 8). Del mismo modo, podemos adivinar que el vate de la *paraula viva*, con su conocido tono vitalista y espiritualmente exaltador, habría animado a Gregorio –y, en general, a los jóvenes escritores de Castilla– a reencontrarse con la naturaleza y con los orígenes líricos en la poesía popular –adviértanse las resonancias ginerianas– pues su corresponsal madrileño le contesta en estos términos:

> Mi querido poeta: Recibí su enlairadora carta. Bien quisiéramos ir a beber a esa fuente popular que usted dice; pero, amigo, no todos sabemos el camino, tan fácil para usted porque ya le tiene maravillosamente descubierto. Además Madrid no tiene montaña cerca. (Carta 8)

Martínez Sierra utiliza aquí un adjetivo catalán para aludir al tono jubiloso que caracteriza la escritura del poeta barcelonés, como ya hizo en un trabajo que vio la luz primero en *Motivos* y, luego, en *Renacimiento*. El texto al que me refiero desvela su gusto por el acento vitalista y primaveral de la obra maragalliana:

> Viniendo del espíritu á la obra concreta de Maragall, digo que me gustan sus versos porque son –digámoslo en la hermosa lengua en que están rimados– *enlairadores*; porque leyéndolos el alma se penetra de gozo mañanero y soleado, de exaltación que huele á rosas y sabe á tierra –«Olor de día»– porque no hay nada deprimente ni aun en sus estrofas melancólicas, por lo cual esta obra de belleza, lo es, para quien la lee, de misericordia [Martínez Sierra: ¿1905?: 67].

Texto que sintoniza con las palabras que emplea el mismo autor para agradecer los conocidos versos de Maragall dedicados a la retama: «Ante todo un millón de gracias por su hermosa y fragante poesía: no sabe usted cuánto le agradezco esta flor de montaña que

me manda, a mí tan hondamente enamorado de las montañas y de las flores». Además de las connotaciones nacionalistas que adquiere en Maragall el canto a la *ginesta*, como símbolo de la fuerza y el esplendor del pueblo catalán[19], en su poética, la naturaleza aparece como vía de regeneración vital y poética, en una línea muy cercana al ideario krausista. Gregorio a menudo expresó el mismo convencimiento en clave regeneracionista. A guisa de ejemplo, veamos un fragmento de su artículo «El amor a la Naturaleza»:

> Nuestro pueblo no ama la naturaleza; y porque no la ama es rudo, y es cruel, y es blasfemo; y no tiene salud, porque la naturaleza se venga de los que la desprecian, apartándose de ellos [...] Por amor de Dios, por amor de España, sembrad lo que podéis sembrar; los que amáis a la naturaleza, conquistad para ella amadores. Que en nuestras escuelas se olvide un poco para qué son los modos del verbo y se aprenda para que son los árboles, y qué dicen los pájaros y qué virtud está dormida en las matas fragantes del tomillo y la menta. (Martínez Sierra: 1904a: 3-4)

No olvidemos que Gregorio se había formado bajo la órbita de Francisco Giner de los Ríos –su amistad con Juan Ramón sería, en este sentido decisiva– y que su esposa, María, había estudiado magisterio en un centro institucionista: la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

Creemos que Martínez Sierra y Maragall compartieron una visión de la cultura muy parecida, y una amplitud de espíritu que explica su común intento de auspiciar puentes de diálogo entre Castilla y Cataluña. A juzgar por la misiva que sigue, el poeta catalán debió transmitirle cierta «comunión de ideales», pues Martínez Sierra contesta:

> Celebro que mi artículo le dé impresión de admiración íntima. Yo al escribirle tenía también esa idea de compenetración de almas, porque estimo la obra de V. tanto por buena como por amiga. Créalo V., ante todo, absolutamente sincero; yo más hubiera querido decir, pero ya sabe V. que de cosas de espíritu bien poco alcanzan a decir las palabras. (Carta 12)

«Compenetración de almas», «cosas de espíritu»: el escritor madrileño emplea términos recurrentes en el léxico literario del momento, pero que indudablemente armonizaban con el idealismo político maragalliano. Conviene recordar ahora que Martínez Sierra no había recibido la comprensión deseable en su propia tierra, según observaban sus pro-

[19] Ya en 1904, Joan Maragall había escrito un poema titulado «La ginesta», incluido en el libro *Cants*, que se cerraba con estos versos: «En la flor de la ginesta/ Catalunya m' ha parlat;/ m' ha parlat de la gran festa/ de la nostra llibertat». La flor de la retama, pues, aparece como símbolo de la fuerza y esplendor que el poeta vislumbra en el resurgir del sentimiento catalanista de inicios de siglo; idea que desarrolla en un artículo homónimo y coetáneo: «Per mi és la flor catalana, la ginesta. Quan la veig en les costes de les muntanyes tan alegre i lluminosa, em sembla l' ànima del nostre poble florint. I aquella olor que fa! aquella olor de puresa forta; i aquella frescor que té! Em sembla que si ens omplíssim ben bé els esperits de l'olor de la ginesta, seríem més nosaltres mateixos: aixís, alegres, francs, bons, com bons catalans: que ella ens purificaria de les tares que tenim; i que quan algun foraster volgués donar idea de nosaltres, diria: —Mireu, és un poble que la seva flor és la ginesta. —I que tothom l'entendria de seguida; i dirien: —Oh! quin poble deu ésser!» (Maragall: 1970: 745).

pios amigos catalanes. Pues bien, en otra de las misivas de 1907 –quizás la más sustanciosa del conjunto–, en la que agradece la generosidad de su corresponsal, confiesa, en primera persona, su desánimo ante la falta de correspondencia que había sufrido *también* en el ámbito catalán, hacia el que tantos esfuerzos había volcado:

> Muchas gracias por las buenas palabras de su carta. ¡Ah, si todos los poetas tuvieran el espíritu tan fragante, tan generoso, como el de usted –dentro y fuera de la literatura! Pero no es así, ni con mucho. Desde que nací a las letras –hace bastantes años– no he cesado de traducir cosas catalanas y de elogiar como merecen a los intelectuales de esa tierra. Ni una sola vez ha escrito mi nombre un catalán, ni existe mi literatura para los lectores de revistas y libros catalanes, ni siquiera se me ha reconocido públicamente ese amor que he tenido siempre a Cataluña. Y como yo, otros compañeros. ¿Verdad que es triste? Los paisanos de usted, en general, sobre todo hoy –y siempre me refiero al elemento intelectual que es el único que conozco– desdeñan muchas cosas injustificadamente y han adoptado un gesto de desprecio que es un signo indeleble de pequeñez espiritual. (Carta 10)

Notemos, de un lado, que exagera en alguna de sus afirmaciones, pues precisamente en este estudio hemos reproducido testimonios que evidencian el reconocimiento que obtuvo por parte de escritores como López-Picó, Josep Carner, Víctor Català, Eugeni d'Ors, etc. De otro lado, parece que a estas alturas de la relación, el escritor madrileño siente una gran complicidad con su corresponsal, pues es ésta la primera carta en la que expresa abiertamente su sentir respecto a la situación socio-política y juzga la estrechez de miras de algunos como síntoma innegable de «pequeñez espiritual». Aclara su posición en una sentencia irrefutable: «Se puede ser muy de su tierra, creo yo, y amar también lo que está fuera de ella». Trata después de suavizar su rotundidad al afirmar: «Ya comprenderá usted que en estas palabras no hay animosidad, sino melancolía de amor no correspondido». Y se despide de su generoso amigo catalán recordándole el sólido afecto que le profesa la joven generación de Castilla: «Ya sabe usted que nuestro cariño y nuestra amistad están siempre con usted».

V

Gregorio Martínez Sierra fue, a ojos de muchos, un entusiasta *catalanizante*. Lo cierto es que trató siempre de procurarse la amistad y la colaboración de brillantes intelectuales, a los que convocaba con tesón y humildad a sus diversas empresas literarias. Por eso no distinguió entre procedencias ni lenguas, y pronto apreció en la Cataluña finisecular el foco de renovación artística que, en efecto, representaba. A la luz de esta correspondencia hemos recorrido el tramo de su relación con Joan Maragall, el gran poeta barcelonés, cuya figura cobra especial vigencia este año, en el que conmemoramos el centenario de su muerte. Las cartas rescatadas rezuman el afecto y la sincera admiración que Martínez Sierra sintió hacia el poeta, y nos ofrecen datos sobre los múltiples intentos de dar a conocer la espléndida obra de su corresponsal más allá de las fronteras catalanas. Aunque estamos a la espera de conocer la otra parte del epistolario, podemos vis-

lumbrar ya una «compenetración de almas» –tomando la expresión de Gregorio–, pues a tenor de estas notas podemos preguntarnos si, además de la cordialidad humana, entre ellos existió una afinidad más profunda, de tipo ideológica, motivada tal vez por la común influencia krausista. De lo que no cabe duda es de que compartieron una similar visión de la cultura: una visión amplia e integradora.

Inma Rodríguez-Moranta
Universitat Rovira i Virgili

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Cecilio (1985). *Intelectuales en crisis: Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*. Alicante. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

Baroja, Pío (1907). «El problema catalán. La influencia judía». *El Mundo*, 15 de noviembre. 1.

Bastons, Carles (2006). *Joan Maragall y Miguel de Unamuno. Una amistad paradigmática*. Lleida. Editorial Milenio.

Busquets, Antoni (1902). *La Mellor corona: poesies*. Barcelona. Tip. L'Avenç.

Busquets, Lluís y Bastons, Carle. (2003). *Castilla y Catalunya frente a frente. Antología para un debate cultural*. Barcelona. Ediciones B.

Carner, Josep (1907). «*La Casa de la Primavera*, de G. Martínez Sierra». *La Veu de Catalunya*. 5 de diciembre. 2.

Català, Víctor (1972). *Obres completes*. Barcelona. Editorial Selecta.

Celma, Mª Pilar. (1991). *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*. Madrid. Júcar.

Checa, Julio Enrique (1998). *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

— (2002). «Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Volumen 27. 1. 45-68.

Díaz-Plaja, Guillermo (1966). *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid. Espasa-Calpe.

Goldsborough, Andrés (1965). *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid. Gráficas Cóndor.

Gullón, Ricardo (1961). *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. San Juan de Puerto Rico. Ediciones de la Torre.

Fuster, Enrique (2003). *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores.

Guirao, Antoni. (1999). *«La Cataluña». Ideologia i poder a la Catalunya Noucentista (1907-1914)*, Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona.

Jiménez, Juan Ramón (2006). *Epistolario I 1898-1916*. Edición de Alfonso Alegre. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

López-Picó, Josep. (1907). «La casa de la primavera, por G. Martínez Sierra (Pueyo, editor, Madrid)». *La Cataluña*. 14 de diciembre. 10. 3.

— (1999). *Dietari (1929-1959)*. Edició de Joan de Déu Domènech. Barcelona. Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
MANENT, Albert (1968). *Josep Carner i el noucentisme. Vida, obra i llegenda*. Barcelona. Edicions 62.
MARAGALL, Joan (1904). *Artículos (1893-1903)*. Barcelona. Fidel Giró.
— (1907). «Evocación». *Los Lunes del El Imparcial*. 21 de enero. 4.
— (1913). *Elogios*. Barcelona. Gustavo Gili.
— (1970). *Obres completes. I. Obra catalana*. Barcelona. Editorial Selecta.
— (1981). *Obres completes. II. Obra castellana*. Barcelona. Editorial Selecta.
MARCO, Joaquim (1983). *El modernisme literari i d'altres assaigs*. Barcelona. Edhasa.
MARFANY, Joan Lluís. (1990). *Aspectes del modernisme*. Barcelona. Curial.
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1904a). «El amor a la naturaleza». *Alma española*. 16 de abril. 21. 3-4.
— (1904b). *Sol de la tarde*. Madrid. Leonardo Williams.
— (1905). «Letras de Cataluña. Ignacio Iglesias». *Heraldo de Madrid*. 3 de febrero. 1.
— (¿1905?). *Motivos*. París. Garnier.
— (1907a). «Respuesta a Eugenio d'Ors». *La Cataluña*. 14 de diciembre. 11. 11.
— (1907b). *La casa de la primavera*. Madrid. Librería de Pueyo.
MARTÍNEZ SIERRA, María (2000). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Alda Blanco (ed.), Valencia. Pre-Textos.
MUÑOZ I PAIRET, Irene (2009). *Epistolario de Víctor Català*. Volum II. Girona. CCG Edicions.
ORS, Eugeni (1907). «Carta abierta a Martínez-Sierra (Judío judaizante)». *La Cataluña*. 10 de diciembre. 10. 11.
— (1996). *Glosari 1906-1907*. Edición de Xavier Pla. Barcelona. Quaderns Crema.
R. (1907). «Revistas. Renacimiento». *La Cataluña*. 9 de noviembre. 6. 6.
RAS, A. (1907). «Un juicio sin juicio de Pío Baroja». *La Cataluña*. 28 de diciembre de 1907. 8. 2. 1-2.
Renacimiento (2002 [1907]). Edición facsímil. Prólogo de Luis García Montero. 2 tomos. Sevilla. Editorial Renacimiento.
REYERO, Carlos (1980). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid. Fundación Juan March.
— (1984). «Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra». *Goya. Revista de Arte*. 187. 211-219.
RODRÍGUEZ-MORANTA, Inma (2010). «Gregorio Martínez Sierra y el diálogo cultural entre Castilla y Cataluña en el inicio del siglo XX». *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional Aleph. 27-30 de abril de 2009*. Lisboa. Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica & Centro de Estudos Comparatistas de Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
— (2011). *La revista* Renacimiento (1907): *Una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona.
SOLERVICENS, Joan B. (1970). «Notícia Biogràfica». En MARAGALL, Joan. *Obres completes*. Volumen I. Barcelona. Editorial Selecta. 13-28.
SOTELO, Adolfo (1998a). «Cataluña descubrió a la generación de 98». *La Vanguardia*. 10 de febrero de 1998. 42.
— (1998b). «Les lletres espanyoles entorn del 1898: la generació del 98». *El 1898, 100 anys després. Cicle-homenatge al Prof. Manuel Tuñón de Lara*. Edició de J. M. Benaul. Sabadell. Fundació Caixa Sabadell. 51-70.

UNAMUNO, Miguel de (1991). *Epistolario inédito*. Edición de Laureano Robles. Madrid. Espasa-Calpe. Tomo II.

CARNER, Josep (1994). *Epistolari de Josep Carner.* Edició d' Albert Manent i Jaume Medina. 3 vols. Barcelona. Curial.

O' RIORDAN, Patricia (1970). «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)». *Ábaco. Estudios sobre literatura española.* Madrid. Castalia. 57-150.

APÉNDICE

Carta 1

G. Martínez Sierra Lista 8, bajo

Sr. D. Juan Maragall
Muy Sr. mío:

Tengo encargo de escribir para el Heraldo de Madrid [20] una serie de estudios sobre la literatura catalana actual. Ayer se publicó el primero, acerca de Ignacio Iglesias[21], que estrena esta noche La mare eterna en el teatro de la Comedia. Quiero hacer muy pronto el de V[22]. y, en la imposibilidad de adquirir libros catalanes en Madrid, me permito rogarle que me envíe unas obras, si le es posible. Yo ya las conozco: el amigo Candamo[23] me las prestó hace algún tiempo, pero quiero volverlas a leer con el debido detenimiento. También agradeceré a V. que me envíe un retrato con su autógrafo, para publicarle en unión del artículo.

Rogándole que me conteste a vuelta de correo y pidiéndole perdón por la molestia, me complazco enviándole el testimonio de mi admiración y mi simpatía.

G. Martínez Sierra
Madrid 4 Febrero [1]905

[20] *El Heraldo de Madrid* fue un periódico de ideología liberal que se publicó en Madrid desde 1890 hasta 1939.

[21] Ignacio Iglesias (1871-1928). Dramaturgo catalán. Algunos de sus títulos más conocidos son *Fructidor* (1887), *La mare eterna* (1900), *El cor del poble* (1902) y *Els vells* (1903). Efectivamente, en el número del *Heraldo de Madrid* correspondiente al 3 de febrero de 1905 –en portada– apareció la sección «Letras de Cataluña», inaugurada con un estudio sobre Iglesias.

[22] Tras revisar todos los números correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1905 del *Heraldo de Madrid*, no he encontrado ningún estudio sobre Joan Maragall. Tampoco vuelve a aparecer la sección «Letras de Cataluña».

[23] Se refiere Bernardo G. de Candamo (1881-1967), escritor y periodista que tuvo una participación activa en las tertulias literarias madrileñas y entró en contacto con algunos de los escritores más destacados en la época modernista.

Carta 2

G. Martínez Sierra 5-II-1905
Lista 8, bajo

Sr. D. Juan Maragall
Muy estimado compañero:
Sirvan estas líneas de complemento a las de ayer. Mucho le agradecería que me enviase una carta hablándome de sus poetas favoritos, de sus proyectos, del estado actual de la literatura catalana, notas personales que darían un gran interés al artículo.
Y si quisiera V. decirme algo de política ideal[24] , miel sobre hojuelas.
Vuelvo a rogarle que me perdone tanta molestia.

Muy suyo,
G. Martínez Sierra

Carta 3

G. Martínez Sierra Lista 8, bajo
[febrero-marzo 1905]

Sr. D. Juan Maragall
Muy distinguido amigo:
Doy a V. las gracias por el envío de sus obras y vuelvo a rogarle que me remita un retrato y las notas personales que le pedía en mi última carta. Acabo de leer su libro de Artículos[25]; me parece una obra soberbia y haré de ella el grande elogio que merece.
¿Recibió V. el verano pasado un ejemplar de mi libro *Sol de la tarde*[26]? Tenga la bondad de decírmelo para remitirle un ejemplar, si no llegó a su poder.
Dándole de nuevo las gracias por su amabilidad, me repito de V. verdadero amigo,

G. Martínez Sierra

Carta 4

[¿enero? 1907]
Velázquez 76 – Madrid

Sr. D. Juan Maragall
Mi querido poeta y amigo:
Muy pronto haremos una revista nueva, grande, seria, moderna y no modernista, amplia y no abierta, nuestra exclusiva y desinteresadamente nuestra. Somos

[24] Martínez Sierra se interesa, aquí, por el idealismo político maragalliano.
[25] Maragall, Juan: *Artículos* (1893-1903), Fidel Giró, Barcelona, 1904.
[26] Martínez Sierra, Gregorio: *Sol de la tarde*, Leonardo Williams, Madrid, 1904.

muy pocos (desgraciadamente, y no porque falten, sino porque sobran). Ha de figurar en ella todo lo nuevo que tiene autoridad[27]. ¿Cómo no pensar primero en usted? ¿Quiere usted ayudarnos? Envíenos cuanto antes –porque la revista saldrá inmediatamente– trabajos en prosa ya publicados y que no hayan sido traducidos al castellano. Yo recuerdo dos –de la Veu[28] me parece– admirables: uno pidiendo limosna para la Sagrada Familia[29] y otro titulado Entenem-nos![30]

Gracias anticipadas de su verdadero amigo y admirador sincero,

G. Martínez Sierra

Carta 5

[febrero 1907]
Casino de Alicante

Sr. D. Juan Maragall

Mi querido amigo:

En viaje recibo su carta. Por eso no le he contestado antes. Un millón de gracias. La Hazaña[31] me parece admirable, como de usted, y va perfectísimamente en la revista.

¿Conoce usted a Víctor Catalá? Me interesa mucho obtener de ella autorización para traducir algunas de sus obras. ¿Quiere usted ponerla en relación conmigo?[32]

Perdone tanta molestia y mande cuanto guste a su admirador y agradecido amigo,

G. Martínez Sierra

Dentro de dos días estaré de vuelta en Madrid.

---

[27] Esta carta alude, sin duda, a la gestación y al proyecto de la revista *Renacimiento* (Madrid, 1907).

[28] *La Veu de Catalunya*, importante diario barcelonés (1 de enero de 1899 - 8 de enero de 1937) en el que Maragall colaboró asiduamente.

[29] Se trata del famoso artículo «Una gràcia de caritat…!», que Maragall publicó en *La Veu de Catalunya* el 7 de noviembre de 1905, aunque no llegó a ver la luz en *Renacimiento*. En él, el poeta exhortaba a la sociedad barcelonesa a colaborar económicamente en las obras del gran templo modernista proyectado por Antoni Gaudí. Maragall mostraba su disgusto y su perplejidad al constatar que, el templo que consideraba «el monumento de la idealidad catalana en Barcelona» no recibía donativos suficientes para lograr ser culminado en vida de su genial creador. (Maragall: 1981: 706-707).

[30] «Entenem-nos» apareció en *La Veu de Catalunya* el 22 de noviembre de 1906. Tampoco llegó publicarse en *Renacimiento*.

[31] «La Hazaña», relato que se publicó en la primera entrega de *Renacimiento*, es la traducción castellana del cuento en catalán titulado «Una calaverada» –incluido en las *Obres completes* de Maragall–; pero se trata de una versión tan extendida y transformada respecto al original, que puede considerarse un texto autónomo. Más adelante, apareció como «Preliminar» de *Elogios* (1913).

[32] Joan Maragall atendió puntualmente la petición de Martínez Sierra, pues el 18 de febrero de 1907 se dirigió a la escritora Víctor Català a fin de pedirle autorización para que el escritor madrileño pudiera traducir al castellano alguna de sus obras. (Maragall: 1970: 953).

Carta 6

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid
[marzo 1907]

Sr. D. Juan Maragall
Mi querido poeta:
Supongo que habrá usted recibido un ejemplar del primer número de Renacimiento. Dígame usted su opinión.
En el número próximo se publicará un estudio de Enrique Díez-Canedo sobre la obra total de usted.
De usted agradecido amigo y admirador sincero,

G. Martínez Sierra

Carta 7

[marzo 1907]
Velázquez, 76 –Madrid

Sr. D. Juan Maragall
Mi querido y admirado poeta:
Como ya tuve el gusto de anunciarle, en el segundo número de Renacimiento publicaré un estudio sobre usted que ha escrito Enrique Díez-Canedo. Para completar el trabajo quiero dar a continuación unas cuantas opiniones autorizadas. A mí me sería muy difícil encontrarlas, y usted en cambio las conservará probablemente. Si no quiere usted molestarse en copiarlas, envíeme usted certificados los recortes y yo se los devolveré con toda seguridad. También le ruego que me envíe la lista completa de sus obras con todo género de detalles; ediciones, fechas, editores, traducciones, etc[33]. Aunque ya sea mucho pedir, le ruego que me lo envíe todo a vuelta de correo si le es posible porque ya está en máquina –el número–
.
Escribí a Víctor Catalá y me contestó muy amablemente[34], concediéndome la autorización solicitada para traducir sus obras.
Gracias por todo.

Muy suyo,

G. Martínez Sierra

[33] En efecto, en la segunda entrega de *Renacimiento* (abril de 1907) se publicó el trabajo de Díez-Canedo sobre Maragall, acompañado de una bibliografía con sus obras y traducciones, junto a un compendio de «Opiniones» sobre su quehacer literario, vertidas por J. Ixart, E. Marquina y G. Martínez Sierra.
[34] El segundo volumen del *Epistolari de Víctor Català* incluye siete cartas que Gregorio Martínez Sierra escribió a la escritora catalana en 1907, con el propósito de acordar distintas colaboraciones en la revista *Renacimiento*. (Muñoz i Pairet: 2009: 112-116).

Carta 8

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid
1 abril 1907

Mi querido poeta:

Recibí su enlairadora[35] carta. Bien quisiéramos ir a beber a esa fuente popular que usted dice; pero, amigo, no todos sabemos el camino, tan fácil para usted porque ya le tiene maravillosamente descubierto. Además Madrid no tiene montaña cerca.

De ningún modo tiene usted que agradecer el que le hayamos llamado; somos nosotros los orgullosos porque usted haya querido venir.

Ha llegado el paquete de recortes, que le devolveré muy pronto, y la lista de sus obras.

Veo que tiene usted una necrología de nuestro muy amado Jacinto Verdaguer, y me permito rogarle con el mayor interés que nos dé para Renacimiento la traducción castellana, suponiendo que aún no se haya publicado más que en catalán. Si me la envía usted pronto irá en el tercer número.

Perdone usted tanta molestia y mande cuanto guste a su agradecido amigo,

G. Martínez Sierra

Carta 9

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid
7 abril 1907

Sr. D. Juan Maragall

Mi querido amigo:

Recibí su trabajo –Jacinto Verdaguer, excursionista–[36] y me ha parecido admirable. Lo publicaré en la Revista. ¿Sabe usted de algún estudio bien hecho sobre Verdaguer, poeta? Me gustaría dar ambos a la vez[37].

Gracias por todo de su verdadero amigo,

G. Martínez Sierra

[35] Martínez Sierra utiliza aquí el término catalán «enlairadora» para definir una carta de Joan Maragall que, posiblemente, estaría impregnada del tono jubiloso y espiritualmente exaltador que caracteriza a la escritura del poeta barcelonés.

[36] El trabajo al que se refiere Martínez Sierra se titula exactamente «En Jacinto Verdaguer, excursionista». Aunque lleva la fecha de 14 de diciembre de 1905, vio la luz en enero de 1906, en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. El texto está recogido en las *Obres completes* (Maragall: 1970: 856-860).

[37] En *Renacimiento* no apareció, finalmente, un estudio sobre Jacinto Verdaguer.

Carta 10

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid
[mayo-junio 1907]

Sr. D. Juan Maragall
Muy admirado y querido poeta:

Muchas gracias por las buenas palabras de su carta. ¡Ah, si todos los poetas tuvieran el espíritu tan fragante, tan generoso, como el de usted –dentro y fuera de la literatura! Pero no es así, ni con mucho. Desde que nací a las letras –hace bastantes años– no he cesado de traducir cosas catalanas y de elogiar como merecen a los intelectuales de esa tierra. Ni una sola vez ha escrito mi nombre un catalán, ni existe mi literatura para los lectores de revistas y libros catalanes, ni siquiera se me ha reconocido públicamente ese amor que he tenido siempre a Cataluña. Y como yo, otros compañeros. ¿Verdad que es triste? Los paisanos de usted, en general, sobre todo hoy –y siempre me refiero al elemento intelectual que es el único que conozco– desdeñan muchas cosas injustificadamente y han adoptado un gesto de desprecio que es un signo indeleble de pequeñez espiritual. Se puede ser muy de su tierra, creo yo, y amar también lo que está fuera de ella. Ya comprenderá usted que en estas palabras no hay animosidad, sino melancolía de amor no correspondido.

No recibí el recorte de La Vanguardia, ni me ha enviado nada el Sr. Busquets. Si usted le ve, recuérdele mi amable ofrecimiento; que me envíe cuanto antes los recortes sobre Verdaguer, en la seguridad de que se los devolveré en cuanto los haya utilizado[38].

Ya sabe usted que nuestro cariño y nuestra amistad están siempre con usted.

Muy suyo,

G. Martínez Sierra

Carta 11

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid

[carta mecanografiada con nota final manuscrita]

[julio-agosto 1907]

Sr. D. Juan Maragall.
Muy querido y admirado poeta:
Ante todo un millón de gracias por su hermosa y fragante poesía: no sabe usted

[38] A buen seguro Martínez Sierra alude aquí al profesor, escritor y periodista Antoni Busquets i Punset (1876-1934), nacido en Sant Hilari Sacalm (Gerona), recordado especialmente por su compilación de las poesías de Jacint Verdaguer, titulada *La Mellor corona: poesies* (Busquets: 1902). Busquets debía estar en contacto con Maragall, pues contamos con una carta, datada el 13 de julio de 1907, donde Maragall se excusa a Busquets por no disponer de tiempo suficiente para escribir el prólogo de un libro que el escritor gerundense iba a publicar en aquellas fechas. (Maragall: 1970: 934).

cuanto le agradezco esta flor de montaña que me manda, a mí tan hondamente enamorado de las montañas y de las flores. Gracias otra vez. Y puesto que para Dios es acto de agradecimiento, tomar el vino después de consumir el pan –«Quid retribuam dómino…[»]?–[39], para agradecer su amabilidad voy, místicamente, a pedirle otra nueva.

Es a saber: tengo en preparación un número extraordinario de «Renacimiento» dedicado por completo a los poetas. De este modo haré, sin decirlo, una antología muy selecta ¿Quiere usted enviarme cuanto antes, algunas poesías inéditas? Y al mismo tiempo, datos biográficos, un poco de autocrítica, lista de las obras que ha publicado usted y de los estudios que sobre ellas se han escrito; también desearía títulos e indicaciones de lo que usted tenga en preparación. Todo con la mayor cantidad posible de detalles y fechas[40].

Estoy en viaje, pero prefiero que me envíe usted su contestación a Madrid, para evitar extravío posible.

Rogándole me conteste muy pronto, y dándole gracias por lo pasado y por lo venidero, me repito, con todo cariño su muy amigo y admirador,

G. Martínez Sierra

[manuscrito] Publicaré las poesías en catalán, por supuesto[41].
Ahora recuerdo que tengo la lista de obras y de los artículos.

Carta 12

RENACIMIENTO
Velázquez, 76 -Madrid
[¿julio-agosto 1907?]

Sr. D. Juan Maragall

Estimadísimo poeta:

Celebro que mi artículo le dé impresión de admiración íntima. Yo al escribirle tenía también esa idea de compenetración de almas, porque estimo la obra de V. tanto por buena como por amiga. Créalo V., ante todo, absolutamente sincero; yo más hubiera querido decir, pero ya sabe V. que de cosas de espíritu bien poco alcanzan a decir las palabras.

Siempre muy suyo

G. Martínez Sierra

[39] Fragmento del salmo bíblico: «Quid retribuam Domino pro omnibus quae retribuit mihi?»: «¿Qué pagaré al Señor por todo lo que me ha concedido?» (Sal. 116, 12).

[40] Se refiere al número lírico proyectado para la octava entrega de *Renacimiento*, que se publicó en octubre de 1907, en el que llegaron a participar diecinueve poetas: Gabriel Alomar, Rubén Darío, Enique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Francisco A. de Icaza, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Juan Maragall, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo, J. Ortiz de Pinedo, Josep Pijoán, Pedro de Répide, Salvador Rueda, José Santos Chocano, Miguel Unamuno, Francisco Villaespesa y Antonio Zayas.

[41] En efecto, Martínez Sierra publicó las poesías de Maragall en su lengua original. De igual modo en *Renacimiento* se publicó en catalán la poesía de Gabriel Alomar, Josep Pijoan y Josep Carner.

27, Rue de Paradis-Paris
Aquí me tiene V. a su disposición hasta fin de mes que volveré a Madrid.

Carta 13

Velázquez 76 – Madrid
[septiembre 1907]

Sr. D. Juan Maragall
Mi querido amigo:
Ya estoy enviando a la imprenta original para el número especial de Renacimiento dedicado a los poetas. Ruego a usted que me envíe cuanto antes sus versos y los datos que le pedía en mi carta.
Gracias anticipadas de su verdadero amigo,

G. Martínez Sierra

Carta 14

RENACIMIENTO
Velázquez, 76, Madrid
[1907]

Muy querido poeta:

He terminado un libro de versos[42]. Y les doy tanta importancia –son mi luna de miel con la poesía versificada– que quiero que al salir al mundo les acompañe lo mejor de la poesía española. Y tengo la pretensión de que haga usted para el principio del libro una poesía –en catalán, por supuesto. Perdone usted el atrevimiento[43].
Le envío unos cuantos que bastan para juzgar del tono sereno, pacífico y optimista de toda la obra[44].
Además de pedir, pido con prisa porque llevaré muy pronto el original a la imprenta.
Ruego a usted de nuevo que me perdone y dándole gracias anticipadas me repito su verdadero amigo,

G. Martínez Sierra

[42] Se refiere al poemario *La casa de la primavera* (Librería de Pueyo, Madrid, 1907), el único –según sostienen los críticos y su propia esposa– escrito por el propio Gregorio, y no por María Lejárraga.
[43] A pesar de que Lejárraga recuerda que, como pórtico de *La casa de la primavera*, aparecieron poemas de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Juan Maragall, Francisco Villaespesa y una prosa José Carner (Martínez Sierra: 2000: 380), en la primera edición (Pueyo, 1907) faltan los textos de los tres últimos escritores citados.
[44] Efectivamente, el «tono sereno, pacífico y optimista» es el predominante en *La casa de la primavera*, poemario dedicado a cantar los primores cotidianos del hogar y del amor sosegado.

Carta 15

BIBLIOTECA RENACIMIENTO
PRINCESA, 77 MADRID

Velázquez, 76
Madrid, 30 de noviembre de 1909

Sr. D. Juan Maragall,
Mi querido amigo:

He enviado a una revista alemana donde colaboro con un estudio sobre usted y me piden un retrato para publicarlo con mi trabajo. Ruego a usted que me lo envíe, si es posible a vuelta de correo.

Dándole gracias anticipadas, me repito de usted verdadero amigo,

G. Martínez Sierra

David González Ramírez
Itinerario bibliográfico de un estudioso del Siglo de Oro:
Agustín G. de Amezúa y Mayo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 221-240

ITINERARIO BIBLIOGRÁFICO DE UN ESTUDIOSO DEL SIGLO DE ORO: AGUSTÍN G. DE AMEZÚA Y MAYO*

A su fallecimiento, a mediados de 1956, don Agustín González de Amezúa (nacido en Madrid en 1881) atesoraba en su currículo un abundante número de publicaciones, principalmente de carácter histórico y literario. Desde su primer trabajo de relieve, su tesis doctoral, defendida en la Universidad Central de Madrid en 1902, hasta la edición inconclusa de la novelística breve cervantina, un sinfín de libros, artículos, prólogos, trabajos administrativos, disertaciones académicas y ensayos periodísticos, todos coherentemente organizados en torno a una serie de temas que desde su juventud siempre le interesaron, se amalgaman en su dilatada trayectoria investigadora.

Varios han sido hasta ahora los ensayos de catalogación ofrecidos para archivar los trabajos de Amezúa. En un opúsculo publicado en 1957, Francisco Javier Sánchez Cantón listó, «por orden de publicación», los trabajos más destacados de la bibliografía de Amezúa[1]. Además de los recogidos en sus *Opúsculos histórico-literarios*, ordenó las entradas de aquellas publicaciones en forma de libros y artículos más relevantes, pero no agregó la importante labor periodística del académico en sus últimos años de vida, así como tampoco dio cuenta de la estrecha colaboración de Amezúa con *El Siglo Futuro*, ofreciendo por tanto un catálogo muy descompensado; el carácter fragmentario de esta primera bibliografía queda evidenciada cuando acudimos a las contribuciones posteriores a la compilación y edición de los *Opúsculos*, con carencias de datos en la identificación de las publicaciones y errores en la datación de algunos trabajos.

* Este ensayo bibliográfico, enmarcado en dos proyectos de investigación en los que participo (comprendidos ambos en el plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación), «La recepción y el canon de la literatura española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX» (FFI2009-10616-subprograma FILO), coordinado por J. Lara Garrido, y «Pampinea y sus descendientes: "novella" italiana y española frente a frente (I)» (FFI2010-19841-subprograma FILO), cuya investigadora principal es I. Colón Calderón, representa, como primera guía y orientación, el trabajo inaugural de una empresa mayor en la que llevaré a término varios estudios y ediciones sobre la figura y la obra de Agustín G. de Amezúa.

[1] F. J. Sánchez Cantón, *El excelentísimo señor don Agustín González de Amezúa y Mayo (1881-1956)*, Maestre, Madrid, 1957.

Entregado el 14 de febrero de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

Juana de José Prades, colaboradora de Amezúa durante los últimos años de su vida (y que además se encargó de cuidar la edición del tomo póstumo de la prometedora edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes), en una memoria necrológica, ofreció un primer intento de catalogación de los trabajos del editor del epistolario de Lope[2]. Sin embargo, ella misma, después de pergeñar una sucinta semblanza, ponía en claro que ese listado bibliográfico, ajustado a determinados criterios de preferencia, era deliberadamente parcial: «Desde luego, omitimos todas las publicaciones ajenas a las Letras, y hemos seleccionado, entre sus abundantes artículos periodísticos, los que nos han parecido más interesantes para las páginas de la *Revista de Filología Española*»[3]. Pese a esta tara autoimpuesta por quien mejor podía haberse empleado en la elaboración minuciosa del itinerario investigador de Amezúa, la memoria bibliográfica que ofreció contenía algunas inconcreciones en la fechación de determinados trabajos y empleaba criterios arbitrarios de catalogación, indicándose en unos casos el tema sobre el que versaba el trabajo, o la paginación del libro, mientras que en otros ejemplos no ajustaba con el mismo rigor todos los parámetros que previsiblemente había escogido para ofrecer su ensayo. Por otra parte, de los trabajos que seleccionó no siempre se indicaba su incorporación a los tres tomos de los *Opúsculos*, originándose así una desconcertante elección de criterios que a veces eran aplicados con desigual rigor. Decidió ordenar los estudios de Amezúa en tres bloques: «Estudios literarios», «Estudios históricos» y «Periodismo y varios». El primero lo seccionó, aglutinando las semblanzas académicas, los estudios dedicados a Lope, los trabajos cervantinos y otros textos de naturaleza literaria. Sin embargo, no procedió de la misma manera cuando abordó el bloque concerniente a la historia, que perfectamente se ajustaba también a la división entre las semblanzas, los trabajos de archivos y los prólogos a las reediciones facsimilares de La Arcadia, pequeña sociedad de bibliófilos rescatada tras la guerra civil y en la que Amezúa participó.

Más escrupulosamente trabajó, en cambio, en el listado que apareció en la naciente publicación periódica del Instituto de Estudios Madrileños[4]. Además de la rica semblanza que abre el artículo, cargada de noticias sumamente interesantes para el trazado de los diferentes perfiles que completan la labor de Amezúa en el plano académico, investigador y personal, el catálogo que ofreció en esta ocasión es mucho más completo y ordenado que el anterior. Estructuró en seis ámbitos los temas principales a los que consagró Amezúa su actividad investigadora: «Estudios de tema madrileño», «Escritores nacidos en Madrid y su provincia», «Otros estudios literarios», «Estudios históricos», y «Varia» y «Periodismo». Aunque en cada uno de ellos abrió subapartados, no deja en algunos casos de ser problemática la agrupación. Encajó, por ejemplo, los trabajos de bibliotecario de la Academia de Jurisprudencia y Legislación en el epígrafe dedicado a su actividad como articulista en diarios.

Menos discutibles son otros descuidos que se observan en este ensayo bibliográfico. Algunos de estos desequilibrios afectan al ajuste de criterios (como ya ocurriese en su anterior contribución), pues en ocasiones se indica el tema sobre el que versa el escrito (17, 82, etc.), se aportan datos sobre el contenido de la obra (31 y 76), se registran algu-

[2] J. de José Prades, «Necrología. Agustín González de Amezúa y Mayo», *Revista de Filología Española*, 42, 1958-1959, pp. 356-360.

[3] J. de José Prades, art. cit., p. 356.

[4] J. de José Prades, «Don Agustín González de Amezúa», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 1966, pp. 41-58.

nas reseñas que le ha dedicado la crítica (39, 48, etc.) o se hacen advertencias aisladas sobre la paginación que ocupa un discurso académico (60), cuando en ningún otro caso de análogas características realiza tal glosa. Aunque el catálogo final que confeccionó enumere 181 entradas, es preciso indicar que existen otros deslices que obligan a rebajar tal número; repite algunas referencias (es el caso, por ejemplo, de los registros 130 y 132), no agrupa debidamente algunos trabajos que se publicaron en diferentes formatos (7 y 23, 12 y 17), e incluye, en una ocasión, un trabajo que no pertenece a Amezúa (152)[5].

Sin embargo, y pese a estas puntualizaciones, no se puede dar por completo este catálogo, pues incomprensiblemente se omiten trabajos de gran envergadura en la bibliografía de Amezúa, como puedan ser sus ediciones de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas (cuyo prólogo además fue reeditado en el segundo tomo de los *Opúsculos*) y de *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra, o el epílogo a la edición póstuma del *Quijote* preparada por Rodríguez Marín, que también fue recogido en el mismo tomo de los *Opúsculos* que el trabajo sobre Zayas. Pero estas pocas inexactitudes y otros olvidos no pueden en ningún caso deslucir una labor encomiable que supone una importantísima avanzada en el intento de presentar un catálogo lo más completo posible de Amezúa, en el que se referencian numerosas contribuciones de las cuales hoy no tendríamos conocimiento.

El que ahora ofrezco en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* viene ordenado cronológicamente, pues, además de evitar problemas por solapamiento a la hora de establecer una clasificación temática, se podrá observar la evolución de su densa y prolífica trayectoria investigadora, desde el joven comentarista de libros y ediciones en las páginas de la gaceta católica fundada por su tío Nocedal, *El Siglo Futuro*, hasta la colaboración sostenida que desde finales de los años cuarenta y hasta los últimos días de su vida emprendió en las páginas de los diarios *ABC* y *La Vanguardia Española*. En este recorrido aparece una serie de trabajos coyunturales, como sus catálogos y memorias elaborados en los años en los que ostentó el cargo de bibliotecario de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, para la ordenación y mejor funcionamiento de su Biblioteca, sus informes como Concejal delegado del Ayuntamiento de Madrid a mediados de los años veinte o, en esta misma época, aquellos que redactó durante su cooperación con algunas industrias azucareras españolas. Algunos de ellos tampoco eran conocidos hasta ahora, y como otros incluidos en este nuevo listado, ayudan a comprender el perfil de un fino investigador de nuestra Historia y nuestra Literatura que durante largos años se dedicó a las actividades de la gobernación y al sector industrial privado.

Con el fin de desenredar la maraña bibliográfica a veces creada por las publicaciones que se difundieron en formatos diferentes (es sabido que de decenas de artículos y prólogos se hicieron tiradas aparte, y estos últimos solían contener un título propio), he visto adecuado generar una sola entrada, incluyendo tras el estudio originario, el opúsculo impreso. Cuando los estudios fueron incluidos en alguno de los tres tomos de sus *Opúsculos*, dejo constancia de ello, indicando tomo y páginas. De las notas previas que el propio Amezúa añadió a la reedición de algunos de sus trabajos en estos mismos volúmenes extraigo los datos que

[5] Se trata de un artículo que Vázquez Dodero le dedicó a Amezúa como homenaje al ser nombrado director de la Real Academia de la Historia en 1954. Prades lo incluye entre las colaboraciones periodísticas, aunque no desconoce que el artículo pertenece al citado Vázquez Dodero, pues así lo matiza.

ofrezco en nota relativos al número de ejemplares en ediciones de autor y al tipo de papel empleado; si bien, ocasionalmente, agrego cierto apunte más proveniente de las obras consultadas. Cuando de algún escrito he advertido determinada anomalía (como por ejemplo de alguno que no aparece firmado, pero Prades lo incluye en su catálogo), siempre la he advertido en nota al pie[6]. Finalmente, el listado aparece dispuesto por años, y dentro de cada uno la clasificación viene regida en primer lugar por las monografías, seguidas de los artículos, capítulos de libro, ediciones, prólogos, discursos, ensayos periodísticos y reseñas.

En total, la bibliografía que ahora se publica aglutina más de doscientos cincuenta trabajos de González de Amezúa, algunos rarísimos y nunca antes registrados, como por ejemplo su tesis doctoral, el prólogo que abría el libro de la marquesa de Belvis, editado en 1954, o las ediciones facsimilares de la Real Academia Española de las que se hizo responsable y que salieron aderezadas con un sinóptico prólogo en el que abordaba la fortuna editorial de la obra reeditada. Esta bibliografía, que se ciñe a la obra impresa, prescindiendo de su correspondencia, conferencias inéditas u otros materiales no publicados[7], por más que mejore las anteriormente elaboradas, dudosamente reunirá todos los trabajos publicados por Amezúa; determinados campos, como las colaboraciones en diarios (muy intensas en determinadas etapas, y esporádicas y puntuales en otras) o los informes como consejero, podrán depararnos alguna sorpresa en el futuro[8]. Sin embargo, y pese a esta advertencia, no creo en cualquier caso que el catálogo actual esté muy distante de ofrecer la *opera omnia* de Amezúa.

BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA DE AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO

[1902]

1. *Historia de la Paz y Tratado de los Pirineos que se concluyó a 7 de noviembre de 1659*, Tesis Doctoral, Universidad de Madrid, Facultad de Derecho.

[1905]

2. «Anti-cervantismo», *El Siglo Futuro*, 6 de mayo.

[6] No he procedido así con algunas reseñas publicadas en *El Siglo Futuro* en las que firmaba con el seudónimo *Zeuma* (anagrama de su apellido), pues no existe margen de dudas de que son de su pertenencia.

[7] En la bibliografía de Sánchez Cantón, *op. cit*., p. 22, se cita una conferencia «inédita» sobre Menéndez Pelayo pronunciada en el Ateneo de Madrid. Se da una amplia noticia de ella (titulada «Recuerdos personales de Menéndez y Pelayo») en el diario *ABC*, 27 de mayo de 1956, p. 80; de la misma forma, J. del Corral Raya, en su artículo «Agustín González de Amezúa», en *Fundadores del Instituto de Estudios Madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, Madrid, 2003, p. 83, apuntaba que Cayetano Alcázar, en la Junta General del Instituto de Estudios Madrileños en la que públicamente se manifestó el fallecimiento de Amezúa, declaró que «la última conferencia de Amezúa estuvo dedicada al Instituto». Por tanto, no he tenido en cuenta aquí los materiales legados en 1990 a la Real Academia Española, que exploraré próximamente, y entre los que existen, según A. Zamora Vicente, algunos «papeles, notas, etc., para sus estudios lopescos o sobre la novela cortesana», *La Real Academia Española*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 417.

[8] J. del Corral Raya, art. cit., p. 78, daba noticia de una «crítica musical de una obra de Perossi que acababa de estrenarse en el Teatro Real»; databa esta publicación en 1906, agregando que este fue el año en el que «ve la luz su primer artículo». No he hallado tal crítica musical, publicada seguramente en algún diario de la época, pero sí puede constatarse que no fue este el primer escrito que ve la letra de molde.

3.«Cervantes Alter», *El Siglo Futuro*, 17 de mayo.

4. «Un acto de justicia», *El Siglo Futuro*, 14 de noviembre[9].

5. «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», *El Siglo Futuro*, 16 de noviembre.

6. Reseña: *Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer Centenario de la publicación del «Quijote»*, *El Siglo Futuro*, 9 de junio.

[1906]

7. Reseña: Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1905, *El Siglo Futuro*, 3 de enero.

8. Reseña: Eloy Bullon, *De los orígenes de la filosofía moderna. Los precursores españoles de Bacon y Descartes*, Salamanca, Imprenta de Calatrava, 1905, *El Siglo Futuro*, 6 de marzo.

9. Reseña: Manuel Serrano y Sanz, *Autobiografías y memorias*, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1905, *El Siglo Futuro*, 30 de abril.

10. Reseña: *Predicadores de los siglos XVI y XVII,* II*, Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera, de la Orden de Predicadores. Con un discurso preliminar de D. Miguel Mir, presbítero*, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1906, *El Siglo Futuro*, 3 de julio.

11. Reseña: Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña, o descripción de las obras impresas en Madrid. Parte segunda (1600 al 1620)*, *El Siglo Futuro*, 18 de octubre.

12. Reseña: *Comedias de Tirso de Molina,* I, colección ordenada e ilustrada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1906, *El Siglo Futuro*, 17 de diciembre.

[1907]

13. «Prólogo» a las *Obras de don Ramón de Nocedal*, I, *Discursos*, I, Madrid, Imprenta de Fortanet, pp. V-XVI.

14. *Vida de D. Ramón Nocedal… De cómo se compuso y estrenó «El juez de su causa», comedia en tres actos, escrita a la antigua por* Un ingenio de esta corte, *El Siglo Futuro*, 6 de abril.

15. «Obras de D. Adolfo Claravana», *El Siglo Futuro*, 18 de julio.

16. Reseña: Ramón Menéndez Pidal, *Primera crónica general o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Bailly-Baillière, 1906, *El Siglo Futuro*, 23 de febrero.

17. Reseña: *Obras de Fray Luis de Granada, de la Orden de Santo Domingo*, I, *Guía de Pecadores*, edición crítica y completa por Fr. Justo Cuervo, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hija de Gómez Fuentenebro, 1906, *El Siglo Futuro*, 20 de abril.

18. Reseña: *Libros de caballerías*, Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1907, *El Siglo Futuro*, 6 de agosto.

19. Reseña: Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, *o descripción de las obras impresas en Madrid. Parte tercera (1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *El Siglo Futuro*, 21 de junio.

---

[9] Pese a que esta noticia periodística, en la que se da cuenta del nombramiento de C. Pérez Pastor como miembro de número de la Real Academia Española, aparezca sin firmar, J. de J. Prades lo incluye en sus dos listados bibliográficos, por lo que no dudo de que tendría constancia fehaciente de que ese breve escrito pertenecía a la pluma de Amezúa.

[1909]

20. «Un dato para las fuentes de El médico de su honra», *Revue hispanique*, XXI, pp. 395-411[10]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 3-18.

[1910]

21. «Carta interesante», *El Siglo Futuro*, 1 de julio.

[1912]

22. Miguel de Cervantes Saavedra, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, edición crítica con introducción y notas por Agustín G. de Amezúa y Mayo, Madrid, Bailly-Bailliere.

23. «Cuatro palabras sobre Menéndez Pelayo», *El Siglo Futuro*, 21 de junio[11].

24. Reseña: Narciso Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1912, *El Siglo Futuro*, 12 de agosto.

[1913]

25. *Don Pedro José Pidal, marqués de Pidal (1799-1866). Bosquejo biográfico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández[12]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 3-20.

26. Reseña: *Enciclopedia Espasa*, XIV, *El Siglo Futuro*, 3 de mayo.

[1914]

27. *Catálogo de las obras ingresadas en la Biblioteca de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación durante el curso académico de 1911-1912*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández.

28. *Catálogo de las obras ingresadas en la Biblioteca de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación durante el curso académico de 1912-1913*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández.

29 *Memoria leída ante la Junta de Gobierno de la Real Academia de Jurisprudencia y legislación el día 25 de noviembre de 1913: planteando las bases para la formación del catálogo general y reorganización de la biblioteca*, Madrid, Imprenta Clásica Española.

30. «La bibliografía aragonesa del siglo XVI» y «Un bibliófilo aragonés», *El Siglo Futuro*, 10 de enero.

31. «La bibliografía aragonesa del siglo XVI» y «Un bibliófilo aragonés», II, *El Siglo Futuro*, 17 de enero.

[1915]

32. *La batalla de Lucena y el verdadero retrato de Boabdil. Estudio histórico-artístico*, Madrid, Imprenta Clásica española.

---

[10] Tirada aparte en Macon, Protat Fréres, 1909.

[11] En su primer ensayo bibliográfico, Prades, «Agustín González de Amezúa y Mayo», art. cit., p. 360, además de confundir la fecha (indicando que salió en 1907) añadió que este trabajo fue reeditado por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1920. No he hallado tal opúsculo, y la ausencia de este dato en su propio catálogo de 1966 (en el que, no obstante, mantiene el error en la fechación), «Don Agustín González de Amezúa», art. cit., p. 54, parece corroborar que se trataba de una equivocación.

[12] Este bosquejo biográfico, del que se hizo una tirada aparte en folio menor y gran papel de hilo de 40 ejemplares no venales, fue publicado en la *Colección de biografías de los Presidentes que han sido de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*.

33. *Catálogo de las obras ingresadas en la biblioteca de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación durante el curso académico de 1913-1914*, Madrid, Imprenta Clásica Española.

34. *Memoria leída ante la Junta de Gobierno de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación el día 28 de noviembre de 1914 por su bibliotecario el académico profesor Agustín G. de Amezúa y Mayo, dando cuenta de los trabajos del curso anterior*, Madrid, Imprenta Clásica Española.

[1916]

35. *Memoria leída en la Junta de gobierno de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación el 31 de marzo de 1916, dando cuenta de los trabajos del curso anterior y presentando el proyecto de Reglamento de su Biblioteca*, Madrid, Imprenta Clásica Española.

36. «Una carta de Agustín G. de Amezúa», *El Siglo Futuro*, 11 de marzo.

37. «El secreto de Cervantes. Hablando con nuestros cervantistas», *El correo español*, Madrid, 25 de agosto. Reeditado en *El secreto de Cervantes. Historia de un descrubrimiento sensacional. Semblanza de su autor, don Atanasio Rivero. Juicios de Ruiz Contreras, Icaza, Blanca de los Ríos, Puyol, Cejador, Unamuno, Rodríguez Marín y otros ilustres cervantistas*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1916, pp. 155-168.

38. Reseña: «Crónica Literaria», *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición crítica anotada por F. Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *El Siglo futuro*, 22 de marzo.

[1917]

39. *Un modelo de estadistas. El marqués de la Ensenada*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés[13]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 21-66.

40. *La cuestión del azúcar. Observaciones sobre su tasa*, Madrid, Jaime Rati.

[1918]

41. *La cuestión del azúcar. Informes y observaciones elevados a los poderes públicos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo.

42. «Un recuerdo del P. Fita», *El Siglo Futuro*, 6 de abril.

43. «Nota bibliográfica sobre las *Obras completas* de don Marcelino Menéndez y Pelayo», *El Siglo Futuro*, 25 y 27 de mayo. Reeditado en Madrid, Imprenta Clásica Española[14], y en los *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 19-28.

44. «Rasguños literarios» [Melchor García Moreno, *Catálogo paremiológico*, Madrid, 1918; Pedro Vallés, *El libro de refranes*, Zaragoza, 1549 (reproducción); Juan de Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1569 (reproducción)], *El Siglo Futuro*, 23 de abril. Reeditado en *Extracto de algunos juicios acerca del catálogo paremiológico de Melchor García Moreno, emitidos por la Academia Española y los señores Amezúa, Arambilet, Baig Baños, Casares, Castañeda Alcover, Díez-Canedo, Foulché-Delbosc, García Mercadal, Icaza, Juderías, López Barbadillo, Olavarría y Huarte, Pérez de Guzmán y Gallo, Sáinz y Rodríguez, Sánchez Estevan, Solar, y Vera*, Madrid, Sociedad Española de Artes Gráficas, pp.22-25.

---

[13] Conferencia leída en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación el día 30 de marzo de 1917; se hizo una tirada aparte especial en gran papel de un ejemplar en papel Japón y 100 en papel de hilo.

[14] Tirada de 100 ejemplares, no venales, en papel de hilo.

[1919]

45. «Una idea», *Revista general de Jurisprudencia y Legislación*, 135, noviembre, pp. 437-440. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 67-70.

[1920]

46. *Epístola a Don Francisco R. de Uhagón, Marqués de Laurencín, secretario de la misma sociedad,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles[15]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 69-86.

[1922]

47. *Fases y caracteres de la influencia del Dante en España*, Madrid, Reus[16]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 87-127.

[1923]

48. Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. IX-CXVI. *Juan Rufo y su libro de* Las Seiscientas Apotegmas*: estudio literario*, Madrid, Imprenta Ramona Velasco[17]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 128-193.

[1924]

49. *Informe que el Concejal Delegado del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid en el Consejo de Administración del Canal de Isabell II D. Agustín G. de Amezúa y Mayo eleva a la Excma. Alcaldía Presidencia y comisión municipal permanente sobre la consulta que a la misma ha dirigido el Excmo. Sr. Presidente de la Comisión Dictaminadora en el asunto Sociedad Hidráulica Santillana y Canal de Isabel II*, Ayuntamiento de Madrid.

50. *Memoria de las mejoras introducidas en la Fábrica y Ferrocarriles de la Sociedad Azucarera de Madrid*, Madrid[18].

[1925]

51. *Ponencia presentada a la Comisión de Hacienda del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid sobre la reforma del arbitrio del inquilinato*, Ayuntamiento de Madrid.

52. *Informe que el vocal representante de la Industria Azucarera Española en el Consejo de la Economía Nacional D. Agustín G. de Amezúa eleva al mismo Consejo, como antecedente e información para las negociaciones del tratado comercial entre España y la República de Cuba*, Madrid, Antonio Marzo.

53. *Informe del concejal Agustín G. de Amezúa y Mayo dando cuenta de los trabajos de la delegación del Ayuntamiento en la Comisión y acuerdo del Excelentísimo Ayuntamiento Pleno de 30 de junio de 1925*, en *Proyecto de prolongación del Paseo de la Castellana*, Madrid, Imprenta Municipal.

[15] Se hizo, además, una corta tirada en papel de hilo.

[16] Conferencia leída en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación el día 26 de abril de 1922, con ocasión del VI centenario de la muerte de Dante, y publicada por la misma Academia.

[17] Este opúsculo, del que se tiraron 100 ejemplares no venales en papel de hilo, corresponde con la Introducción de la edición.

[18] No he hallado en ninguna base de datos ni en ningún catálogo virtual este informe, que lo registro sin embargo partiendo de la bibliografía de J. de J. Prades, «Don agustín González de Amezúa», art. cit., p. 44, n.7.

54. Jacinto Octavio Picón, *Vida y obras de don Diego Velázquez*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Renacimiento [2ª edición], pp. VII-XLVIII[19]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, «Apuntes biográficos de don Jacinto Octavio Picón», pp. 148-166.

55. «¿Debe el Estado intervenir en la constitución y funcionamiento de las Sociedades Anónimas? Caso afirmativo, ¿por qué medios y en qué forma?» en «Información sobre la intervención del Estado en las Sociedades Anónimas», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, V, pp. 681-684.

56. «Un juglar de antaño», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, Imprenta Hernando, pp. 319-324. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 71-77.

[1926]

57. *Extracto del expediente sobre la reversión de la línea de Tranvías de Estaciones y Mercados: ponencia del Concejal Sr. Romero, impugnación del Concejal Sr. Resines, contestación del Sr. Romero, escrito del Concejal Sr. Amezúa, dictamen de la Comisión de Hacienda*, Ayuntamiento de Madrid.

58. *Informe que el vocal representante de la Industria Azucarera Española Agustín G. de Amezúa eleva sobre la petición de auxilio formulada por la «S.A. Bética Cooperativa Agrícola Industrial»*, Madrid, Antonio Marzo.

59. «Las primeras ordenanzas municipales en la Villa y Corte de Madrid (1585)», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, III, pp. 401-429[20]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 78-115, y en *Pregón general, para la buena gouernación desta Corte. Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid*, prólogo de F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Asociación Bibliográfica Hispánica, 1996[21].

60. Reseña: *Francisco Rodríguez Marín, Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas. Allegolos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926) Francisco Rodríguez Marín, bibliotecario perpetuo de la real Academia Española y director de la Biblioteca Nacional,* Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *El Siglo Futuro*, 26 de agosto.

[1927]

61. *Ponencia sobre la propuesta presentada por el Interventor Municipal para reorganización de los servicios y ordenación de la plantilla de Administración económica del… Ayuntamiento que en cumplimiento de la conclusión 12 del Presupuesto Ordinario para 1924-25, elevó a las Comisiones de Gobernación y Hacienda Municipal el Concejal Don Agustín G. de Amezúa y Mayo en 30 de junio de 1925*, Madrid, Imprenta Municipal.

62. «Menéndez y Pelayo y la ciencia española», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, IX, pp. 243-274[22]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 29-59, y recogido posteriormente en el volumen de *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, VV.AA., Madrid, Editora Nacional, 1956, pp. 197-232.

[19] De este prólogo se hizo una tirada especial de 100 ejemplares, no venales, en papel de hilo.

[20] Se hizo una tirada aparte de 100 ejemplares, 90 en papel de hilo.

[21] Además del trabajo de Amezúa y de las palabras preliminares de Sáinz de Robles, en este libro se edita también facsimilarmente el documento original de 1585.

[22] Conferencia leída el día 16 de marzo de 1927, en el salón de actos de la Real Academia de la Historia, en la serie organizada por el Colegio de Doctores de Madrid en honor de Menéndez Pelayo. Se hizo también tirada aparte.

63. «Los bibliófilos y el centenario de Felipe II», *El Debate*, 4 de junio.

[1928]

64. *Archivo Histórico Español. Colección de documentos inéditos para la Historia de España y de sus Indias*, I, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Publicados por la Academia de Estudios Histórico-Sociales de Valladolid, Madrid, Voluntad, pp. V-XXVI. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, «El Archivo Histórico Español», III, pp. 116-123.

[1929]

65. *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos[23]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 194-279.

66. Verardo García Rey, *Nuevos documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Imprenta Municipal, pp. VII-XVII. *Los archivos de protocolos*, Madrid, Imprenta Municipal.

[1932]

67. Juan Vázquez de Mella, *Política general*, II [*Obras completas*, XIV], prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Junta del Homenaje a Mella, pp. XIII-XXXII. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 97-105.

68. «Un escritor olvidado: el Dr. D. Juan Enríquez de Zúñiga», número extraordinario del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* [*Homenaje a Miguel Artigas*, II, Santander, Vda. de Fons], pp. 189-218. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 280-306.

69. «En el Tercer Centenario de *La Dorotea* de Lope de Vega (1632-1932)», *Boletín de la Real Academia Española*, XIX, 1932, pp. 695-708[24]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 255-267.

[1933]

70. «Unas honras frustradas de Lope de Vega», *Revue hispanique*, LXXXI, 1933, pp. 225-247[25]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 268-286.

71. «El Bando de Policía de 1591 y el Pregón General de 1613 para la Villa de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, X, pp. 141-179[26]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 124-172.

[1934]

72. «Un enigma descifrado: el raptor de la hija de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, XXI, pp. 357-404 y 521-562[27]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 287-356.

---

[23] Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia Española el día 24 de febrero de 1929.

[24] Cuartillas leídas en la Casa del Estudiante Católico la noche del 5 de abril de 1932, y publicadas en Madrid, Imprenta de Archivos, 1932.

[25] Se hizo una tirada aparte, Macon, 1933.

[26] Se hizo una tirada especial de 50 ejemplares en gran papel de hilo no venales.

[27] Se hizo una tirada aparte de 225 ejemplares, 25 de ellos en papel registro, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

[1935]

73. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Tipografía de Archivos. Reeditado facsimilarmente por la Real Academia Española, Madrid, 1989.

74. Discurso de contestación a Ramiro de Maeztu, *La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica*, Madrid, Gráfica universal, pp. 57-77[28]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 176-187.

[1939]

75. «Recogiendo una alusión. ¿Lope de Vega o los Argensola?», *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero.

[1940]

76. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, II, Madrid, Escelicer. Reeditado facsimilarmente por la Real Academia Española, Madrid, 1989.

[1941]

77. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, Artes Gráficas «Aldus». Reeditado facsimilarmente por la Real Academia Española, Madrid, 1989.

78. «Cuatro palabras a modo de introito», prólogo a Pedro de Muguruza Otaño, *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, Gráficas Faure, pp. 5-8. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 357-363.

79. Discurso de contestación a Federico García Sanchiz, *Las Charlas*, Madrid, Editorial Tradicionalista[29]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 188-207.

[1942]

80. «El imperio espiritual de España, simbolizado en Menéndez Pelayo y Ramón y Cajal», en P. Roca Piñol (dir.), *La estética del vestir clásico: antología del vestido, compuesta a la mayor gloria gremial de los tejidos españoles*, Tarrasa, Yuste, pp. 910-918. Reeditado en los *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 60-68.

81. «Tres humanistas españoles del siglo XVI frente a la medicina», *Medicamenta*, V, 135, pp. 227-230. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 245-255.

82. «Estampas viejas. Las rosas del Perú», *ABC*, 20 de febrero.

[1943]

83. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, IV, Madrid, Artes Gráficas «Aldus». Reeditado facsimilarmente por la Real Academia Española, Madrid, 1989.

84. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. IX-XXXVIII. *Antonio de Torquemada (¿1505-1569?). Breves notas críticas*, Madrid, [s.n.][30]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 307-330.

85. «El azar en la vida de Rodríguez Marín», *Arriba*, 13 de junio.

[28] Discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de D. Ramiro de Maeztu el día 30 de junio de 1935.

[29] Discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de D. Federico García Sanchiz, el día 19 de enero de 1941.

[30] Opúsculo, del que se hizo una tirada de 50 ejemplares no venales en papel de hilo, que se corresponde con la introducción a la edición.

[1944]

86. *Una reina de España en la intimidad: Isabel de Valois 1560-1568*, Madrid, Aldus[31].

87. *Bibliografía de D. Francisco Rodríguez Marín, preparada y publicada por acuerdo y a expensas de la Junta oficial de su Homenaje*, Madrid, Aldus. Prólogo reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, «D. Francisco Rodríguez Marín», pp. 111-116.

88 —y el Duque de Maura, «Introducción» y «Conclusión» a *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa d'Aulnoy*, criticado históricamente por el Duque de Maura y Agustín G. de Amezúa, Madrid, Saturnino Calleja, [s.a.], pp. VII-XXI y 341-344.

89 —y el Duque de Maura, «El novio posible: don Juan de Austria», *Escorial*, 46, pp. 357-393.

90 —y el Duque de Maura, «El hermano mayor (príncipe Don Carlos)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXIV, pp. 33-67.

[1945]

91. *Andanzas y meditaciones de un procurador castellano en las Cortes de Madrid de 1592 a 1598*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Galo Sáez[32]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 173-211.

92. *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Aldus. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 364-417.

93. Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «Breves notas sobre la bibliografía de los incunables españoles», pp. 318-331.

94. Contestación a Félix de Llanos y Torriglia, *Apología de la carta privada como elemento literario*, Madrid, Real Academia Española[33]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, «Las cartas», pp. 208-221.

95. «El Archivo General de Simancas y la Historia de España», *Revista Nacional de Educación*, V, 54, pp. 11-30. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 227-244.

96. «Mella, académico», en Juan Vázquez de Mella, *Florilegio*, Madrid, Junta del Homenaje a Mella. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 106-110.

97. «Ciudad de Ibiza. Informe oficial», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXVI, pp. 211-213.

[1946]

98. *Las almas de Quevedo*, Madrid, Imprenta de S. Aguirre[34]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 374-416.

---

[31] Discurso leído el día 16 de Febrero de 1944 en el acto de su recepción ante la Real Academia de la Historia.

[32] Discurso leído el día 19 de mayo de 1945 en el acto de su recepción en el Consejo Académico de la Academia de Jurisprudencia y Legislación.

[33] Discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de don Félix de Llanos y Torriglia, el día 13 de diciembre de 1945.

[34] Discurso leído el día 17 de febrero de 1946 en la junta pública que la Real Academia Española celebró para conmemorar el tercer centenario de la muerte de D. Francisco de Quevedo y Villegas.

99. *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Madrid, Magisterio Español. Editado también en la revista *Bibliografía Hispánica*, V, 12, 1946, pp. 761-799[35], y también en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 331-373.

100. Martín de Castañeda, *Tratado de las supersticiones y hechicería*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. V-XIX. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «Fray Martín de Castañeda y su *Tratado de las supersticiones y hechicería*», pp. 308-317.

101. Alonso de Meneses, *Repertorio de caminos*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra, pp. I-X. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «El *Repertorio de caminos* de Alonso de Meneses, Correo (1572)», pp. 332-336.

102. «Un episodio de la duquesa de Parcent», en *Mi Madre: libro-homenaje a la memoria de Doña Trinidad von Scholtz. Capítulos de diversos autores, coleccionados por Piedad Iturbe, Princesa de Hohenlohe-Langenburg*, Madrid, Talleres Tipográficos Blass, pp. 51-54.

103. «Camino de Trento. Cómo se viajaba en el siglo XVI», *Ya*, 20 de junio[36]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 212-226.

[1947]

104. Francisco Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, pp. 7-13. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 116-124.

105. P. Antonio de Andrade, *Nuevo descubrimiento del Gran Catayo* (1626), I-II [Primera y segunda carta], prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «*Nuevo descubrimiento del Gran Catayo*. Por el Padre Antonio de Andrade (1626)», pp. 336-340.

106. Francisco de Fuensalida, *Breve Summa llamada Sosiego y descanso del ánima*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «*Breve Summa llamada Sosiego y descanso del ánima*. Por Francisco de Fuensalida», pp. 341-346.

107. *Los Amantes. Tragedia compuesta por Micer Andrés Rey de Artieda (Valencia, Huete, 1581)*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «Los Amantes. Tragedia de Micer Andrés Rey de Artieda», pp. 346-352.

108. «En torno a Cambó», *ABC*, 7 de mayo.

109. «La venganza», *ABC*, 27 de julio.

[1948]

110. *Isabel de Valois, embajadora de España: algunos aspectos de la entrevista de Bayona*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores.

[35] Discurso leído en la solemne sesión que el Instituto de España celebró el día 23 de abril de 1946 con ocasión de la Fiesta del Libro Español.

[36] Artículo publicado en un número extraordinario, con ocasión del IV Centenario del concilio de Trento. Amezúa advirtió en sus *Opúsculos*, III, p. 212, nota, que «la índole de la publicación en donde vio la luz este artículo, no permitió ponerse las correspondientes notas justificativas de los datos y noticias que contiene. Pero todos ellos son rigurosamente auténticos y ciertos y están sacados de los libros y relaciones de viajes de la época». Por otra parte, en esta misma nota, Amezúa cometió una inexactitud al indicar el año de publicación, aportando el de 1945.

111. María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Aldus, pp. VII-L. *Doña María de Zayas. Notas críticas*, Madrid, Aldus[37]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 1-32.

112. *La conquista del Reyno de Nápoles*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «La conquista del Reyno de Nápoles», pp. 352-357.

113. *Historia de la Reina Sevilla*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «Historia de la Reina Sevilla (1551)», pp. 357-362.

114. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, VIII, edición crítica de F. Rodríguez Marín, epílogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Atlas. *Rodríguez Marín, comentador del Quijote*, Madrid, Aldus, 1948[38]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 125-147.

115. Discurso de contestación a Salvador González Anaya, *Los costumbristas malagueños*, Málaga, Imprenta Enrique Montes, 1948, pp. 63-80[39]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 227-242.

116. «El Hado», *ABC*, 7 de abril.

117. «El autógrafo de Tenorio», *ABC*, 21 de noviembre.

[1949]

118. *Isabel de Valois: reina de España* (1546-1568). *Estudio biográfico*, I-III, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

119. Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, pp. VI-XXVII. *Juan Pérez de Montalbán: novelista. Apuntes críticos*, Madrid, Aldus[40]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, «Juan Pérez de Montalbán. Novelista», pp. 48-63.

120. «D. Félix Llanos y Torriglia. Nota necrológica», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX, Madrid, pp. 7-13. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 222-226.

121. «Un enigma cervantino», *ABC*, 30 de enero.

122. «La verdad», *ABC*, 16 de abril.

123. «Colores», *ABC*, 14 de junio.

124. «Estampas de San Ignacio de Loyola», *ABC*, 31 de julio.

125. «En la Fiesta de la Raza», *ABC*, 12 de octubre.

126. «La vida fácil», *ABC*, 11 de noviembre.

127. «La Fe», *ABC*, 14 de diciembre.

---

[37] Opúsculo, del que se hizo una tirada especial de 50 ejemplares no venales, que se corresponde con el prólogo a la edición.

[38] Opúsculo, del que se hizo una tirada especial de 50 ejemplares no venales, que se corresponde con el epílogo a la edición.

[39] Discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de don Salvador González Anaya, el día 28 de noviembre de 1948.

[40] Opúsculo, del que se hizo una tirada especial de 50 ejemplares no venales en papel de hilo, que se corresponde con el prólogo a la edición.

[1950]

128. María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, «Nuevas notas críticas», pp. 33-47.

129. «Apuntes sobre la vida escribanil en los siglos XVI al XVIII», estudio preliminar de *La vida privada española en el protocolo notarial: selección de documentos de los siglos XVI, XVII y XVIII del archivo Notarial de Madrid*, Madrid, Aldus, pp. IX-XLI[41]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 279-307.

130. *El Nicandro o defensa del Conde-Duque de Olivares, 1643*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Gráficas Ultra. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «El Nicandro o defensa del Conde-Duque de Olivares (1643)», pp. 363-375.

131. Discurso de contestación a Ángel Custodio Vega, *La «España Sagrada» y los Agustinos en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia[42]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 243-252.

132. «*Cock-Tail*», *ABC*, 17 de enero.

133. «La codicia», *ABC*, 9 de marzo.

134. «La Arcadia», *La Vanguardia Española*, 18 de marzo[43]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 328-332.

135. «Una sesión histórica de la Academia», *La Vanguardia Española*, 9 de abril.

136. «Divagaciones en torno al *flirt*», *ABC*, 30 de abril.

137. «Contornos madrileños. El último viaje de Menéndez Pelayo», *La Vanguardia Española*, 19 de mayo.

138. «Un retrato perdido de la Calderona», *ABC*, 10 de junio.

139. «Un presupuesto periodístico», *La Vanguardia Española*, 11 de junio.

140. «Un rey antófilo», *La Vanguardia Española*, 23 de julio.

141. «La Máscara. Paráfrasis de Larra», *ABC*, 27 de julio.

142. «Contornos del idioma», *La Vanguardia Española*, 29 de octubre.

143. «Los tres hijos del tiempo (a modo de apólogo)», *ABC*, 29 de octubre.

144. «Contornos madrileños. Jacinto Octavio Picón», *La Vanguardia Española*, 1 de diciembre.

145. «La soledad», *ABC*, 29 de diciembre. Reeditado en *Soledad. Las tres crisis del hombre. La amistad*, Valencia, Castalia, 1953.

146. «Una generación excepcional», *La Vanguardia Española*, 31 de diciembre.

[1951]

147. *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes.

---

[41] Se hizo una tirada aparte de 50 ejemplares no venales.

[42] Discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia de la Historia del Rdo. P. Fray Ángel Custodio Vega, el día 11 de junio de 1950.

[43] Se hizo una tirada aparte, [Madrid], [Ediciones Castilla], s. a., con una nota editorial sobre la serie de ediciones planificadas.

148. *Opúsculos histórico-literarios*, II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes.

149. Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. VII-LXV[44]. *Felipe II y las flores. Un rey antófilo*, Madrid, Talleres Gráficos de Ediciones Castilla[45]. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, «Felipe II y las flores. Un rey antófilo», pp. 376-412. *Felipe II y las Flores*, edición y prólogo de José Esteban, Madrid, Reino de Cordelia, 2010.

150. «Las polémicas literarias sobre el *Para todos*, del Dr. Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, Madrid, pp. 409-443. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 64-94.

151. «Manuel de Sandoval»[46], en *Opúsculos histórico-literarios*, II, pp. 167-175.

152. «Unas cartas de amor» y «Unas cartas de amor. II», *La Vanguardia Española*, 6 y 7 de febrero.

153. «El amor como secretario», *ABC*, 21 de febrero.

154. «Desde Madrid. Cómo trabaja la Real Academia», *Novedades* [México], 6 y 10 de marzo.

155. «Impresiones de un oyente», *ABC*, 8 de marzo.

156. «Dos hombres», *La Vanguardia Española*, 4 de mayo.

157. «En torno a una pregunta», *ABC*, 18 de mayo.

158. «Minucias eruditas», *La Vanguardia Española*, 23 de mayo.

159. «Mitología», *ABC*, 28 de junio.

160. «Los leones de la Cibeles», *ABC*, 5 de julio.

161. «Figuras del pasado: el padre Mir», *La Vanguardia Española*, 22 y 23 de septiembre.

162. «La responsabilidad», *ABC*, 27 de septiembre.

[1952]

163. Diego de San Pedro, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.

164. Alvar Gutiérrez de Torres, *El sumario de las maravillosas y espantables cosas que en el mundo han acontescido*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.

165. Eneas Silvio Piccolomini, *Historia muy verdadera de dos amantes Euralio Franco y Lucrecia Senesa*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.

166. «Unas notas sobre la Calderona», en *Estudios Hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College / México, Imp. Nuevo Mundo, pp. 15-37. Reeditado en *Opúsculos histórico-literarios*, III, pp. 255-278.

167. «Impresiones de un novicio en el aire», *La Vanguardia Española*, 9 de abril.

168. «Pequeñeces», *ABC*, 12 de abril.

169. «Los rascacielos de Nueva York», *La Vanguardia Española*, 15 de abril.

[44] El origen de la primera parte de este prólogo fue una conferencia impartida por Amezúa en el Ateneo de Madrid, lugar al que fue invitado por parte de su Junta Directiva.

[45] Se hizo una tirada aparte de 100 ejemplares en papel registro.

[46] Cuartillas leídas en la sesión necrológica, pública y solemne, que la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid celebró el día 6 de febrero de 1934, para honrar la memoria del poeta y académico D. Manuel de Sandoval, vicepresidente que fue de dicha entidad.

170. «Una colección de arte en Nueva York», *La Vanguardia Española*, 7 de mayo.
171. «Las luces de Nueva York», *La Vanguardia Española*, 21 de mayo.
172. «De cómo vi abuelo vio a Napoleón», *ABC*, 5 de junio.
173. «Impresiones de Méjico», *La Vanguardia Española*, 24 de junio.
174. «De libros», *La Vanguardia Española*, 22 de octubre.
175. «Una visita a Dolores del Río», *ABC*, 2 de diciembre.
176. «Recuerdos de Menéndez Pelayo», *La Vanguardia Española*, 13 y 14 de diciembre.

[1953]

177. *Opúsculos histórico-literarios*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes.
178. *Soledad. Las tres crisis del hombre. La amistad*, Valencia, Castalia.
179. Luis del Mármol Carvajal, *Descripción general de África*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Instituto de Estudios Africanos del Patronato Diego Saavedra Fajardo. *Luis del Mármol Carvajal (1524-1600?): apuntes biográficos*, Madrid, [s.n.].
180. *Vita Christi, fecho en coplas por Fray Íñigo de Mendoza*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
181. «Palabras de D. Agustín González de Amezúa. Presidente del Patronato "Diego de Saavedra Fajardo"», en *Homenaje a Isabel la Católica en Madrigal de las Altas Torres*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, pp. 15-16.
182. «Maura, académico», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIII, pp. 193-203.
183. «Lugar de nacimiento de Miguel de Cervantes Saavedra», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXIII, pp. 287-290.
184. «La vida académica», *La Vanguardia Española*, 1 de enero.
185. «Las tres crisis del hombre», *ABC*, 17 de enero. Reeditado en *Soledad. Las tres crisis del hombre. La amistad*, Valencia, Castalia, 1953.
186. «Concursos y jurados», *La Vanguardia Española*, 28 de enero.
187. «Navideña o Navidal», *ABC*, 10 de febrero.
188. «La capa y el sombrero», *La Vanguardia Española*, 20 de marzo.
189. «Dos estampas de García Morente», *ABC*, 24 de marzo.
190. «Facsímiles», *La Vanguardia Española*, 1 de abril.
191. «La gracia», *Ateneo, las ideas, el arte y las letras*, II, 32, 11 de abril.
192. «La soldadura», *La Vanguardia Española*, 22 de abril.
193. «Maura, académico», *ABC*, 3 de mayo.
194. «Una frase de Cánovas», *La Vanguardia Española*, 10 de mayo.
195. «La amistad», *ABC*, 31 de mayo. Reeditado *Soledad. Las tres crisis del hombre. La amistad*.
196. «La oratoria», *La Vanguardia Española*, 3 de junio.
197. «Un centenario olvidado», *La Vanguardia Española*, 24 de junio.
198. «Campero», *La Vanguardia Española*, 12 de agosto.
199. «Neologismos», *La Vanguardia Española*, 26 de agosto.

200. «El duque de Alba», *La Vanguardia Española*, 27 de octubre.
201. «Un aniversario cervantino», *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre.
202. «Capitalismo», *La Vanguardia Española*, 4 de octubre.
203. «Tres estampas rurales», *ABC*, 7 de noviembre.

[1954]

204. Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
205. Juan de Flores, *Breve tractado de Grimalte y Gradissa*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
206. *El arte poética de Horacio*, traducido por don Luis Zapata, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
207. Max de Hohenlohe Langenburg (Piedad de Yturbe, marquesa de Belvis), *Érase una vez (Bocetos de mi juventud)*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Seix Barral.
208. «Una carta inédita y desconocida de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, Madrid, pp. 216-223.
209. «Discurso del señor don Agustín González de Amezúa», en *El nuevo Palacio Residencia de la Academia Mexicana de la Historia*, Madrid, Imp. Maestre, 1954, pp. 15-22.
210. «Un retrato desconocido de Lope de Vega», *ABC*, 14 de febrero.
211. «Gibraltar», *ABC*, 20 de febrero.
212. «Impresiones cubanas», *La Vanguardia Española*, 28 de marzo.
213. «La letra (carta abierta a una señora)», *ABC*, 3 de abril.
214. «Recuerdos de mi audiencia con el Santo Papa Pío X», *ABC*, 27 de mayo.
215. «El carácter», *La Vanguardia Española*, 27 de mayo.
216. «La revolución de 1854 y una carta de Isabel II», *ABC*, 11 de julio.
217. «Mi 18 de julio de 1936», *La Vanguardia Española*, 18 de julio.
218. «Popularismo», *La Vanguardia Española*, 20 de agosto.
219. «La copla», *La Vanguardia Española*, 25 de agosto.
220. «El refrán», *La Vanguardia Española*, 24 de septiembre.
221. «Un refranero magistral», *La Vanguardia Española*, 2 de octubre.
222. «De enero a enero…», *La Vanguardia Española*, 3 de noviembre.
223. «Los duendes (pasatiempo sin trascendencia)», *ABC*, 30 de noviembre.
224. «Una rivalidad literaria», *La Vanguardia Española*, 19 de diciembre.

[1955]

225. «Don Salvador González Anaya», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXV, pp. 7-12.
226. José Simón Díaz y Juana de José Prades, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, advertencia de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, pp. VII-IX.

227. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
228. «Autobiografías y memorias», *Heraldo de Aragón*, 6 de enero.
229. «La verdad», *ABC*, 15 de enero.
230. «Los premios literarios», *La Vanguardia Española*, 19 de enero.
231. «González Anaya», *La Vanguardia Española*, 27 de marzo.
232. «Un estadista olvidado», *La Vanguardia Española*, 31 de mayo.
233. «Nuevos recuerdos de La Cierva», *La Vanguardia Española*, 7 de junio.
234. «Unas jornadas desastrosas», *La Vanguardia Española*, 14 de junio.
235. «Hacia el fin», *La Vanguardia Española*, 18 de junio.
236. «Una bofetada», *ABC*, 14 de agosto.
237. «Un aniversario», *La Vanguardia Española*, 7 de octubre.

[1956]

238. *Cervantes creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas Ejemplares*, Madrid, C.S.I.C. / Instituto Miguel de Cervantes. Reproducida en offset, por las mismas casas editoriales, en 1982.
239. Baptista Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliofilos Españoles. *Un costumbrista madrileño olvidado del Siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. VII-XLII.
240. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro del muy esforzado e invencible caballero Don Claribalte*, prólogo de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, s.p.
241. Discurso de contestación a Antonio Marichalar, Marqués de Montesa, Los descargos del emperador, Madrid, [Real Academia de la Historia], pp. 59-72.
242. «Menéndez Pelayo, historiador», en *Centenario del nacimiento de don Marcelino Menéndez y Pelayo (Discursos en el Instituto de España leídos en la Junta solemne conmemorativa de 28 de enero de 1956)*, Madrid, Instituto de España, pp. 35-51[47]; *Revista de Literatura*, 9, 17-18, enero-junio, pp. 9-19.
243. «Menéndez Pelayo y su labor en la Academia de la Lengua», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 78-79, pp. 436-445.
244. «Informe de la Comisión permanente (1951-1956)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 78-79, pp. 383-397.
245. «Julio», *ABC*, 1 de enero.
246 «Divagaciones sin trascendencia sobre las novelas al uso», *La Vanguardia Española*, 1 de marzo.
247. «Una rectificación necesaria», *ABC*, 27 de marzo.
248. «El congreso de Academias», *La Vanguardia Española*, 19 de mayo.

[47] Contiene además los discursos de José Gascón y Marín, «Marcelino Menéndez y Pelayo, miembro numerario de la R. A. de Cienc. Morales y Políticas», Modesto López Otero, «D. Marcelino Menéndez y Pelayo, académico de número de la de Bellas Artes de S. Fernando», y Ramón Menéndez Pidal, «Menéndez y Pelayo en incesante y apasionada búsqueda de la verdad y comprensión de la belleza, sin temor a las más francas rectificaciones».

249. «Un buen libro de historia», *ABC*, 14 de junio.

[1958]

250. *Cervantes creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas Ejemplares*, Madrid, C.S.I.C. / Instituto «Miguel de Cervantes». Reproducida en offset, por las mismas casas editoriales, en 1982.

[1962]

250. «Lope y Cervantes», *Blanco y Negro*, 24 de noviembre[48].

[48] Se trata de la reproducción de varios párrafos extraídos del *Epistolario de Lope de Vega*, II, pp. 103-104 y 163-165.

Javier San José Lera
Dos «proeles para la poesía»: Carlos Salomón y
Julio Maruri (Más allá de *Proel*)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 241-261

DOS «PROELES» PARA LA POESÍA: CARLOS SALOMÓN Y JULIO MARURI (MÁS ALLÁ DE *PROEL*)

A Ángel Sopeña
A Víctor García de la Concha

La invitación que me hizo Fernando Gomarín para participar en los II Diálogos Literarios en Esles de Cayón, en julio de 2010 motivó mi reencuentro con unos poetas a los que había dedicado alguna atención en el pasado[1]. ¿Cómo resistirse a volver al lugar donde uno ha sido feliz, a pesar de lo que diga la letra de la canción?:

> que al lugar donde has sido feliz
> no debías tratar de volver (Joaquín Sabina, «Peces de ciudad»)

Aquella invitación fue el impulso de este trabajo en el que vuelvo a ocuparme de esa «Quinta del 42», según la etiqueta pergeñada por Pepe Hierro en su cuarto libro y convertida en marbete canónico del grupo de poetas santanderinos de los años 40 por García de la Concha[2]. «Quinta» frente a «Generación» (del 98, del 27, del 36...) rebaja con ironía y humildad la sintonía, en una ciudad de provincias, de aquel grupo de amigos que se vio separado por la guerra, que quedó aislado después de ella para combatir su pesadumbre vital y expresar su experiencia humana prematura y amarga desde la poesía: amistad, juventud, guerra, pesadumbre vital, poesía son las palabras clave de acercamiento inicial a cualquiera

[1] Javier San José Lera, «Las voces de Julio Maruri (notas de historia y poética)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXX (1994), pp. 271-314. A los poetas de la «Quinta del 42» dediqué un curso de doctorado impartido en la Universidad de Salamanca en el bienio 1995-1997: «El discurso lírico. Modos y subgéneros. Texto y contexto de la Quinta del 42».

[2] Víctor García de la Concha, «La Quinta del 42: *Corcel y Proel*», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 436-444. Y «La Quinta del 42», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 609-666.

Entregado el 4 de marzo de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

de estos poetas. En la revista *Proel* encontraron el lugar de avanzada de su barco, y como *proeles* de la revitalización poética de los tristes años 40 suelen ser considerados.

Desde mi última asomada a estos poetas hasta acá ha cambiado bastante el panorama: hemos recuperado gozosamente a Maruri, al poeta y al pintor (y a la persona), se ha estudiado mejor el contexto de la revista *Proel*, se ha editado una obra, la de Salomón, inencontrable hasta hace poco (aun a falta de *Pasto de la aurora*, cuya edición no debe dilatarse más)[3]. Y sin embargo sigue –creo– imperando en el acercamiento, más la evocación que la reflexión –el mito de la Atenas del Norte–, la historia más que la poética, y sigue faltándonos algo, a lo que quiero dedicar ahora mi atención: la lectura individual de algunos de los poetas para construir su creación poética distintiva, su diversidad en la unidad de contexto y en la variedad de trayectoria en el entorno de Proel, pero sobre todo, «más allá de *Proel*», donde crecen y maduran.

Y lo hago fijándome en dos de los poetas del grupo menos atendidos. Pepe Hierro está ya, con méritos más que sobrados, canonizado; Hidalgo ha gozado de notable atención en estudios y tesis doctorales. Julio Maruri y Carlos Salomón, no tanto. Lo reconocía el propio Pepe Hierro en una entrevista con Pilar Trenas en 1981:

> –¿Crees que la revista *Proel* y por tanto el grupo en torno ha sido suficientemente valorado en el concierto de los grupos poéticos?
> – Sí, la revista ha sido valorada, igual que algunos hombres del grupo, como José Luis Hidalgo o yo mismo que me beneficié de este movimiento. En cambio hay otros nombres que pertenecían al grupo y no fueron valorados como merecían. Es el caso de Carlos Salomón, Julio Maruri o Marcelo Arroita-Jáuregui... Estos han tenido una estimación no solo inferior a la que les correspondía, sino inferior a otros poetas inferiores a ellos[4].

La respuesta de Hierro, generosa y certera, encierra a mi modo de ver dos aspectos destacables: por un lado, reivindica la atención justa y necesaria a la voz personal de

---

[3] La poesía de Julio Maruri se ha editado reunida en el volumen *Algo que canta sin mí. Poesía 1944-1992*, San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1993; y los últimos libros revisados en el volumen *Como animal muy limpio*, Esles de Cayón: La Sirena del Pisueña, 2004 y en el pliego *Tendiendo al añil las manos*, Esles de Cayón: Son de Sirena , 2005. Además, la publicación del catálogo de la exposición pictórica *Julio Maruri,* Santander: Museo de Bellas Artes, 2003 supone un jalón importante en el conocimiento de la dimensión pictórica del poeta. En prensa se encuentra la reseña biográfica, del poeta, que he elaborado para el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia.
La poesía de Carlos Salomón puede leerse ahora parcialmente recopilada en Menéndez Llamazares, Javier, *Carlos Salomón. Poesía (1950-1953)*, Santander: Universidad de Cantabria, 2008; y reunida completa en *Obra poética*, Santander: La Mirada Creadora, 2008. El original del libro inédito *Pasto de la aurora* apareció entre los papeles de Gerardo Diego (según relata Guillermo Balbona en *El Diario Montañés*, 6 de abril de 2008) y espera todavía edición.
Al clásico estudio de la revista *Proel*, de José Manuel Pérez Cabrera, «Historia de Proel, *cuaderno de poesía* (Santander 1944-1950)», *Archivum*, XVIII (1968), pp. 41-74 deben sumarse ahora los citados de García de la Concha y los de Emilio E. de Torre-Gracia, *Proel* (Santander 1944-1950): *revista de poesía / revista de compromiso*, Madrid: *Verbum*, 1994; y el de Mª Isabel Navas Ocaña, *La Quinta del 42 y las vanguardias. Las revistas* Corcel *y* Proel, Granada: Universidad de Granada, 1996.

[4] Pilar Trenas, «Entrevista a José Hierro», *ABC*, 8 de febrero de 1981 pp. 32-33.

los poetas citados, esos que no han sido tan justamente valorados. Y por otro, apunta a la causa que puede estar en el origen de esa falta de atención: el hecho de quedar agrupados en un espacio común que les cobija y les da a conocer, pero impide su individualización, en este caso, la revista *Proel*.

Los trabajos de José Luis Cano, García de la Concha, Fanny Rubio y otros sobre las revistas poéticas de posguerra crearon desde pronto un marco de estudio muy adecuado –imprescindible– para mostrar ordenadamente los esfuerzos de recuperación del impulso creador en la poesía española de los años 40 y 50 e ir colocando las piezas del rompecabezas: *Garcilaso*, *Espadaña*, *Corcel*, *Proel*, *Cántico*, *Postismo*... organizan y evidencian las líneas de fuerza poética en los núcleos regionales y trazan el sentido de conexión con un pasado -perdido dramáticamente por la Guerra- que se siente como gloriosa Edad de Plata, y en el que las revistas poéticas habían jugado un papel esencial de difusión y aglutinación de la joven poesía[5]. Es justo que hayan recibido atención por parte de los historiadores de la literatura. Las revistas establecen un puente por encima de los años dolorosos de la guerra y en ellas se va haciendo presente el magisterio de los mayores: Diego, Alonso y Aleixandre (y al fondo las lecturas de Rubén, Antonio Machado y Juan Ramón). Y en ese contexto, la revista *Proel*, es cierto, ha sido bien estudiada, como decía Hierro en 1981, y evocada por los protagonistas, incluso en sus detalles más particulares (los precedentes de esa revistas manuscritas o mecanografiadas, *El flechómano*, *Novus* o *El timbre despertador*)[6]. Aunque –en virtud del rigor científico– a la evocación panegírica de tantos habría que contraponer el desencantado, mordaz y a veces injusto relato de Jesús Pardo: «El Santander de mediados a fines de los años cuarenta (...) era una ciudad atroz»[7]; para quien *Proel* «fue mera pantalla de la falange y la burguesía»[8]. Y la revisión del mito de la «Atenas del Norte», que el propio Maruri inició ya cuando en carta a Aurelio García Cantalapiedra hablaba del «entorno del más desesperante cerrilismo» (16 octubre 1982), o en conversación más reciente con Armando Arconada insis-

[5] Cano, José Luis, «Revistas españolas de poesía, 1939-1945», *Ínsula* 15 noviembre 1946; García de la Concha, Víctor, «*Espadaña*. Biografía de una revista de poesía y crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236 (1969) pp. 380-397; Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas*, 1939-1975, Madrid: Turner, 1976 (reed. Alicante: Universidad de Alicante, 2004). Sobre las revistas en la Edad de Plata ver Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Labor, 1980.

[6] Junto con el monográfico dedicado a *Proel* por la revista *Peña Labra*, 8 (Verano 1973) véase Julio Maruri, «Huésped de la memoria», en García Cantalapiedra, A., *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 9-19; Julio Maruri, «*Proel* en el Centro Georges Pompidou», *El Diario montañés*, 18 febrero, 1995; Ricardo Gullón, *El Santander de mi tiempo*, Santander: Colofón del Año, Imprenta Bedia, 1989; Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del medio siglo en Santander*, Santander: Librería Estudio, 1991; Armando Arconada, «*Proel*, un oasis cultural de posguerra», *La Revista de Cantabria* (julio-septiembre 1996), pp. 18-23; Beltrán de Heredia, Pablo, *Ricardo Gullón en el recuerdo*, Santander: Colofón del Año, Imprenta Bedia, 2001. El esfuerzo memorialista del grupo ha culminado recientemente con las memorias líricas por lo breve de Julio Maruri, *De un Santander perdido*, Santander: Ediciones La Bahía, 2010 (un avance de las cuales constituye su *De un Santander perdido*, Santander: Bedia, 2002) y las memorias de volumen casi épico de Manuel Arce, *Los papeles de una vida recobrada*, Santander: Ediciones Valnera, 2010.

[7] Jesús Pardo, *Autorretrato sin retoques*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 126.

[8] *Ibíd*., p. 129.

tía: «Se ha hecho mercadeo con ello, como con eso de que Santander era la «Atenas del Norte». Siempre me he reído de ello»[9].

Pero, volviendo a lo que me ocupa, a ese conocimiento de la revista y su papel en el contexto poético español, no le ha correspondido, en todos los casos, el conocimiento específico de lo que allí se publicaba, y el seguimiento de la trayectoria personal de los poetas; ha faltado, en muchos casos, sacar las figuras del cuadro general para individualizarlos de ese conjunto aglutinador. Leer a los poetas, oír a los poetas, darles voz en el fondo de su música común.

Esa música común tiene de partida dos notas principales: melancolía y verso frágil. Acertadamente García de la Concha identifica a los poetas de la Quinta con el endecasílabo de Amós de Escalante: «musa del septentrión: melancolía»[10]. Lo había hecho ya Ricardo Gullón en la revista argentina *Realidad*, hablando precisamente del libro *Los años* de Julio Maruri; las palabras de Gullón las reproduce *Proel* en su número 4 de la 2ª época: «en los versos de Maruri se trasluce la melancolía que según el verso de Amós de Escalante –"¡musa del Septentrión, melancolía!"–, caracteriza a los líricos del Norte de España»[11].

Lo que ha permitido hablar de la melancolía como marca común de esta poesía norteña, lo había señalado ya Menéndez Pelayo en 1877, queriendo poner en serie la «escuela septentrional» con la salmantina, sevillana o valenciana:

> Soñadores y meditabundos, los septentrionales distínguense por lo vago y aéreo del fondo de sus concepciones, por la melancolía intensa y profunda que casi siempre les anima, por su afición extremada a la parte sombría, nebulosa y triste de la naturaleza, que produce en ellos graves pensamientos y solemnes meditaciones (...) En los del Norte la tendencia es más reflexiva y más íntima [que en las escuelas castellana o sevillana], las aspiraciones del alma más vagas, la melancolía más intensa y duradera[12].

Es cierto que las brumas cantábricas parecen velar las luces en el alma; pero poco permite distinguir más allá de un tono común vago e impreciso (¿no es la melancolía marca de otros poetas tan poco «norteños» como el sevillano Bécquer?). La melancolía define en los proelistas un tono que focaliza el interés de los poetas por los conflictos individuales del yo, más que su compromiso social. Esa vaga melancolía formaría parte del bagaje lírico neorromántico y simbolista que se ha señalado como marca distintiva de nuestros poetas: privilegio de la expresión del yo frente a la «expresión de contenidos

---

[9] Armando Arconada, «Julio Maruri. El regreso del hijo pródigo», *Revista de Cantabria*, abril-junio 2003, pp. 6-10; p. 10. El fundamento de esta impresión puede ahora indagarse en el contexto de las memorias *De un Santander perdido*, (2010, cit.) en el contraste entre la fascinación en Madrid tras el conocimiento de Vicente Aleixandre («Emilioto», pp.122-127) y el regreso a Santander («Début Proel», p. 131 y ss.).

[10] *Op. cit*.,1987, p. 662.

[11] Ricardo Gullón, «Un sensitivo», *Proel*, 4, IIª época (primavera-estío, 1947), pp. 173-175. También lo repite Florencio Martínez Ruiz en la columna «*Proel* y los *proelistas*», *ABC*, 8 de febrero, 1981, p. 33, donde maneja igualmente el tópico de la brevedad del verso.

[12] Marcelino Menéndez Pelayo, «Escritores montañeses», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. VI, pp. 245-246 y 248.

dados por un ente superior, Estado o Dios»[13]. Vicente Aleixandre, en el saludo que abre otro proyecto poético santanderino, *La Isla de los Ratones*, había insistido en lo mismo con referentes líricos:

> Santander, hogar de nuevos poetas, poetas del pensar, a veces irisados como un pálido rayo de luz entre el cielo de plata; otras veces, serios, cerrados, estrictos, como un gris hondo velando sobre las frentes adustas, sobre las frentes graves...[14]

Pero bajo esa melancolía común de partida, se esconden abismos humanos expresados individualmente para los que la genérica melancolía o el categorizador genérico «neorromanticismo» o *poesía humana* (frente a *social*) son sólo pálidos reflejos de un fondo común. García de la Concha lo vio muy bien en el epígrafe que rotula la poesía de Julio Maruri: «la engañosa ternura», ternura bajo la que late, contrapunteando, la angustia por la caducidad de las cosas y de los seres. De la misma manera, en Carlos Salomón la melancolía se desprende de una expresión de pasiones intensas, de amor y dolor en oxímoron de estirpe sanjuanista:

> Amor mío, mi abismo,
> mi soledad. Yo te alzo.
> Te alzo en mí, noche mía,
> luz mía, fuego, rayo,
> rayo de Dios que cruza
> mi dolor, incendiándolo
> («Deseo» III de *La orilla*).

Pero, en contrapunto, el tema central, la conciencia trágica del paso del tiempo:

> Cada noche que pasa
> pone un poco de olvido
> deja un poco de muerte,
> muere un poco contigo (...)
> Surgen noche, auroras.
> Tú vas a tu exterminio.
> («Poema para una muchacha indiferente», *La orilla*).

La fuerza del sentimiento, del uno y del otro lado, amor y dolor, desemboca en inefabilidad de una experiencia de intensidad casi mística («No sé cómo decirlo / para que me comprendas»).

> Pero mi amor es hondo.
> Ni yo sé lo que siento

[13] Navas, *op. cit.*, 1996, p. 67.
[14] Vicente Aleixandre, «Un saludo», *La Isla la de los Ratones*, nº1, (1948), reproducido en *Peña Labra*, 54 (Primavera 1985), p. 1 (encarte).

cuando digo que te amo.
(«Deseo» III de *La orilla*).

Por eso, la melancolía, define pobremente un estado general del alma producto de sus intuiciones y verdades descubiertas por el poeta, que se atreve a señalarlas.

El otro elemento expresivo que con frecuencia comparten estos poetas es el molde métrico, de arte menor y rima asonante, la fragilidad del verso, a la que se suelen referir las primeras reseñas de los libros de los proelistas. Otra vez don Marcelino –responsable de tantas cosas en nuestra Historia Literaria– se adelanta a señalar la importancia que para esa evocación de lirismo melancólico juega el verso eneasílabo, cuya perfección atribuye a la inspiración «subjetiva, tierna y melancólica» de Gumersindo Laverde Ruiz (el verso *laverdáico*, dice) y que integra en esa «Escuela del Norte», que emparenta con la poesía escocesa y alemana:

> El señor Laverde, que participa como pocos del carácter dulce y nebuloso de esta escuela, ajusta sus inspiraciones a la más bella de las formas artísticas, a la forma griega, produciendo así una alianza de clásica morbidez y de romántica melancolía *(ibíd*, p,. 424).

> La ley del laverdáico como la del sáfico, es inflexible. El segundo va acentuado en cuarta y octava; el primero en segunda, sexta y octava. De aquí resulta, a la par que notable ventaja sobre los demás versos de nueve sílabas, cierta rigidez y falta de variedad, que el señor Laverde corrige en lo posible, haciendo distintas todas las vocales acentuadas de cada verso. Sin embargo, esta falta de variedad melódica impide usarlo en largas tiradas, y su inventor se ha limitado con buen acuerdo a emplearlo en breves composiciones, (*ibíd*., p. 430).

El uso -no muy frecuente en nuestra lírica–, del eneasílabo en composiciones breves y musicado por la asonancia es un tronco común de los proelistas. No creo que conocieran la poesía de Gumersindo Laverde; más probablemente les llega desde la experimentalidad rítmica del modernismo de Rubén Darío («Juventud, divino tesoro | ya te vas para no volver...»). Sea como sea la profecía de don Marcelino en 1875 («el eneasílabo (...) ha de ocupar un señalado puesto en nuestro Parnaso lírico», p. 437) se cumplía en estos jóvenes de la Quinta del 42. Junto a él, otros versos breves (heptasílabos con preferencia) son elemento constituyente de una poética de la melancolía[15]. Pero en estos poetas, el ritmo está trabajado mucho más allá del molde silábico. Por ejemplo, la quiebra del ritmo sintáctico por el encabalgamiento abrupto del verso corto –muchas veces sirremático– es elemento expresivo de la congoja vital de quien se siente incapaz de hablar por la emoción que interrumpe el fluir del discurso. Basten dos ejemplos como muestra de lo que digo:

[15] No estoy de acuerdo con Ricardo Gullón cuando afirma a propósito de Juan Ramón (en un trabajo escrito desde Santander) que «el verso corto impone quiebros, concisiones, dinamismo que no casa con este sentimiento (de melancolía)» que es mejor captado por el alejandrino (Ricardo Gullón, «Plenitudes de Juan Ramón Jiménez», *Hispania* 40 (1957), pp. 270-286, p. 279b). El verso largo añade teatralidad (en los casos peores), pero no intensidad.

La Muerte está cerca. Siega
las vidas...
(...)
A todos les vence el filo
de la cuchilla
(...)
Y el hombre en silencio mira
sus manos (Carlos Salomón, «La muerte» en *La sed*).

Y otro, de Maruri («Niño del Septentrión», *Las aves y los niños*) lo corrobora:

Pájaro de la niebla
no me verás.
Tu trino
irá empapado en llanto,
triste niño perdido.
(...)
Destino
de aurora vacilando
entre ser y haber sido.

Estas quiebras del ritmo aprovechando la pausa versal y otros recursos estructurales (anáforas, paralelismos, repeticiones de todo tipo –anadiplosis, epanadiplosis, concatenaciones–, que no es tiempo ahora de ejemplificar) dotan a la secuencia de poemas de una variedad en la unidad y una intensidad casi minimalista, y contribuye a potenciar la expresión del estado de angustia, de asfixia, casi de incoherencia o balbuceo, de contradicción del sujeto lírico.

Por eso debemos ser conscientes de la reducción que esa categorización generalizadora de escuela –melancolía, verso frágil– supone para la complejidad de los mundos individuales y la trayectoria expresiva de cada poeta. Es evidente que no todos los poetas son iguales, (ni iguales en todo momento de su trayectoria expresiva) aunque participen de estéticas comunes o compartan tertulias, imprentas, revistas y amistades. Evidentemente, los casos de Maruri y Salomón son muy diversos entre sí, por pura biología: Salomón muere con 32 años en 1955, habiendo dejado tres libros publicados, y otros dos escritos pero inéditos (así como una novela), además de unos pocos poemas en revistas; Maruri tiene una larga vida repleta de avatares personales y de peripecias estéticas, en la poesía, pero también en la pintura. Su punto de encuentro –su amistad, su plataforma común en *Proel*, donde comparten prensa para sus primeros libros– y sus códigos líricos compartidos (melancolía, moldes métricos), son solo el punto de arranque de sus mundos individuales, hondos y densos, pero muy diferentes, y que buscan horizontes nuevos más amplios. Poetas que comienzan a hacerse en las brumas del Norte, pero que buscan en Madrid su campo de proyección poética, en las colecciones (Adonais), en las revistas (*Cuadernos de Ágora*, *Ínsula*), en las tertulias cosmopolitas y abiertas al mundo (Welintonia de Aleixandre, Tertulia His-

panoamericana, de Rafael Montesinos), por lo que no está de más rebajar el localismo de escuela[16].

Carlos Salomón: el deseo o la muerte

La voz de Carlos Salomón se individualiza en el canto a la fatalidad: fatalidad la de su vida (terminada en plena juventud madura –a los 32 años–) y la que canta en su poesía, que transmite un patetismo esencializado en núcleos metafóricos muy fuertes: la vida como camino, el hombre como peregrino, el tiempo como pérdida, el sueño, como espacio de revelación... que se despliegan alegóricamente en elementos que se organizan en antítesis, (luz-sombra, día-noche, pérdida-recuerdo) fuego, llama, arder, y una naturaleza simbólica primordial (casi aleixandrina) de bosques, mares, astros, lunas, cielos, islas, ríos, vientos... Sobre ellos reposa la reflexión apesadumbrada sobre la privación del ser hombres, el deseo que acucia y frustra, la soledad fatal del hombre cuya existencia está abocada a la muerte. Este esquema se desarrolla en progresión en los libros *La orilla* (Ediciones Proel 1951), *La sed* (Adonais, 1951), *Firmes alas transparentes* (Conde Arnaldos, 1952), *Región luciente* (Adonais, 1953) y *La brevedad del plazo*, (Argoma, 1995) los libros «enteros» de Salomón (a la espera de completar el cuadro con *Pasto de la aurora*)[17].

La orilla muestra bien este proceso[18]. El libro se abre bajo el lema de Jorge Manrique («Nuestras vidas son los ríos...») que nos sitúa en la conciencia del paso del tiempo, de forma que el primer poema, convertido en poema prólogo y directriz de lectura, funciona como glosa amplificadora de la idea manriqueña:

> La vida pasa. Nuestras vidas
> pasan. Son ríos que navegan.
> (...)
> Ríos que van hacia la mar
> que es el morir. Ríos que llegan
> junto a la mar y hunden sus aguas
> en la orilla que los espera

[16] «El éxito de los tres libros nos conmocionó verdaderamente. (...) El Adonais suponía el definitivo espaldarazo poético», Manuel Arce, *Los papeles de una vida..., op. cit.*, 2010, p. 60. Sobre la Tertulia Hispanoamericana y la presencia en ella de Carlos Salomón, véase Manuel Francisco Reina, «55 años. Historia de una tertulia», *Los domingos de ABC*, 16 de diciembre de 2007, pp. 16-17.

[17] No me refiero aquí a los poemas publicados en la revista *Proel* ni a los de *Las luces* (Santander: col. Tito Hombre, 1951) que adelantan poemas reunidos después en libros posteriores, como explicaba el propio poeta en la nota bio-bibliográfica con que se abre la *Antología* que publicó Pablo Beltrán de Heredia en su colección «Clásicos de todos los años» en 1968.

[18] Aunque suele presentarse como el primero de los libros de Salomón, *La orilla* no lo es en el orden editorial, ya que *La sed* se acabó de imprimir en Madrid el 15 de febrero de 1951, y Gerardo Diego saca ya una reseña del mismo en el *ABC* del 15 de mayo, mientras que este, publicado en *Proel*, lleva el colofón del 19 de mayo. No obstante, Carlos Salomón, en la nota bio-bibliográfica ya comentada, data los poemas de *La orilla* como escritos entre 1947 y 1949, mientras que los de *La sed* quedan sin indicación de fecha, por lo que parecen remitir al periodo creativo inmediatamente anterior a su publicación en 1951.

El poema construye el símbolo nuclear del título, «la orilla», el lugar desde el que el tiempo se siente pasar, con todas las resonancias clásicas, los armónicos de Rubén y el fatalismo modernista y con un eco quevedesco en el uso de los tiempos verbales «soy un fue y un será y un es cansado»:

nuestra orilla es la que se aleja
vamos quedando atrás, perdiendo
contorno, límite, existencia
lo que fuimos y ya no somos,
lo que somos y no es apenas.

La conciencia de lo temporal en la poesía de Salomón entraña dolor que se enfrenta al deseo, a la pasión, expresada en lenguaje sanjuanista: la pasión es llama, la noche oscura, la experiencia inefable del deseo «mi noche oscura eterna»; por eso el poema balbucea sus intuiciones, porque el poeta indaga secretos, pero no sabe las respuestas:

Oh labios míos ciegos,
mis dolorosos labios;
oh estremecida tierra
no sé para qué canto.

A la expresión del deseo, se impone la conciencia de la muerte: «la vida pasa (...) la muerte llega» y lo inútil de los esfuerzos de perduración («es en vano | luchar si es vana nuestra fuerza»). El poeta se dirige desde su yo lírico, angustiado y dolorido, a un tú que se despliega en interlocutores distintos: amor, deseo, noche, muchacha | alma o voz desdoblada del propio poeta, su otro yo que compone un nosotros polivalente (pues puede ser tú más yo, o un colectivo género humano).

Si te envuelvo en mi vida. Si cojo
dulcemente tu vida y la miro,
y la hundo en mi vida, y me hundo
en tu vida, y me siento perdido
(...)
si no sé qué caminos pisamos
si no sé de qué sueños venimos.

La melancolía se ha hecho densa de poesía, poesía reducida a esencia, que prescinde de elaboraciones metafóricas pero que se densifica por la riqueza del acorde poético. En él, a esa melancólica apreciación del pasar hacia la muerte, le hacen contrapunto melancólico las notas de ansiedad por el deseo («Mi amor es hondo | miro en él y me abraso») y la nostalgia o dolor del recuerdo: Deseo y Soledad son las dos partes que organizan la sucesión de poemas. El sentimiento triste se extiende como un agua derramada creando una imagen del ser en el mundo de sombría pesadumbre. Pero ante esta realidad humana, el poeta no se desespera, porque encuentra su refugio en el canto: angus-

tia y esperanza permiten ahondar en los abismos humanos que el poeta atisba y quiere comunicar, aun con balbuceos, asedios simbólicos a las intuiciones básicas de su alma.

La sed incide en planteamientos similares: el camino, la orilla, el agua como símbolo clásico del tiempo.

> Las aguas de los ríos
> dicen igual que siempre,
> mas son distintas aguas
> bajo los mismos puentes.
>
> Las aguas de la vida
> dicen y se suceden
> camino de los mares
> donde los ríos mueren. («El camino»).

Pero también se incorporan símbolos nuevos, como el que da título al libro:

> Mientras se vive se siente
> la sed...
>
> Todo es lo mismo. La sed
> del hombre, que a solas marcha,
> sin saber de dónde viene
> ni dónde estará mañana

Abrir y cerrar el libro con sendos poemas titulados «La muerte» es todo un manifiesto temático. Por eso el último poema, «La verdad», insiste en la tesis: la muerte es la respuesta, la verdad de la vida. Y «La verdad» abre el poemario *Región luciente*, después del poema prólogo, construido desde una lectura errónea de fray Luis, al convertir en el sustantivo *alma* el adjetivo de la Oda XIII del agustino «De la vida del cielo» (región «fecunda o benéfica») en la patria donde brilla la luz del deseo («Alma, región luciente | patria de los deseos»). La verdad que se impone al poeta es el dolor del deseo, frente a la mentira del sueño de la vida. Como en el libro anterior, las tres partes van desarrollando lemas en pequeños poemas interrelacionados, a manera de narración poemática. El libro indaga el misterio que habita en el interior del hombre, sondea y atisba mediante la palabra poética; el poeta siente necesidad de saber la verdad, aun siendo consciente de que traerá consigo el dolor. El esfuerzo por apresar la belleza es inútil. La contemplación de la noche estrellada no engendra, como en fray Luis, sosiego, reposo, aspiración celeste, sino la dolorosa conciencia de ser nada:

> Contemplo las estrellas
> las de siempre, las mismas,
> las altas en la noche,
> lejanas y flamígeras

No hay nada. Las estrellas
por la nada me guían.
Yo pedía sosiego,
no lo que me extermina.

Pero, en contraste, en «La ventana» la contemplación de la noche estrellada aporta una esperanza, «enciende el milagro» que culmina en el «Poema para una muchacha feliz». Pero enseguida retorna «El engaño», simbolizado en el sueño, el único espacio donde cabe la realización de «El deseo». He seguido la secuencia de títulos de esta segunda parte del libro, que culmina con «La Historia», el retorno a la conciencia temporal y a la angustia que genera. Este poema es como un compendio de los símbolos de los libros anteriores; el río de la vida, la llama del deseo, la sed de la privación, el camino, triste, de la vida:

Vivir, morir. ¿Se sabe
cuándo acaba el camino?

El camino acaba en el antepenúltimo poema, «La muerte», en el que el alma vaga por bosques, sendas, ríos, astros en la noche hasta alcanzar la pureza de la luz. ¿Por qué esta posición en el libro? Sólo quedan dos notas: una aparente esperanza de la salvación por la fe, la conciencia de un Dios regidor que acompaña, pero que en realidad es un ser pasivo que nada hace contra la muerte:

Que Él nos puso en la tierra
y escucha el golpe sordo
del hacha sobre nuestros
troncos.

La terrible imagen del leñador es paralela a aquella de Quevedo («azadas son la hora y el momento | que a jornal de mi pena y mi cuidado | cavan en mi vivir mi monumento»).Y «El secreto» final, epítome en afirmación: «Vivir es desear | tener hondos deseos»; y en preguntas «Mas ¿acaso vivimos | de verdad... (...) ¡Región luciente! ¿Dónde,| dinos, alma, tu reino?». El libro es indagación de verdades, misterios sin respuesta, tanteos en que el hombre desnuda su angustia, más allá de la melancolía norteña, con intensidad quevedesca.

Si este libro se mira en fray Luis, pero se cierra en Quevedo, es este el que inspira la verdad terrible del hermoso *La brevedad del plazo*

Somos hombres que nacen,
que viven y que mueren

Libros, los de Carlos Salomón, que son como un solo poema, unidos por la forma y la esencialidad espiritual de su mensaje existencial y que identifican una voz poderosa y firme por debajo de su apariencia melancólica y frágil[19].

[19] Certeramente lo señaló Florencio Martínez Ruiz, art. cit., p. 33: «Sus preguntas existenciales o inconclusas fueron las más certeras (...) Su obra es siempre un poema uno y múltiple, sus libros son uno y el mismo libro, concéntricamente ampliados».

Julio Maruri: *ut pictura poesis* (más allá de *Proel*)

El de Julio Maruri es un caso diverso, porque partiendo de presupuestos acordes con los de su amigo –sus amigos– de *Proel*, la evolución de su voz poética plantea una riqueza transformadora que hace ya algún tiempo quise llamar «de la soledad a la solidaridad» (y al poeta no le pareció mal, como veremos). Trayectoria compleja, difícil de atisbar en poco tiempo, por diversidad e interés. Y trayectoria que apenas se intuía en la historia literaria española hasta la tardía reaparición en escena de su actor[20]. A grandes rasgos, me atrevería a decir que la poesía de Julio Maruri, fray Casto del Niño Jesús (apodo de religioso que no tiene ya más validez que la de la referencia histórica), y de nuevo Julio Maruri (tres tiempos, como los de una sinfonía clásica) marca un itinerario, que es en muchas ocasiones el de la poesía española contemporánea en diferentes momentos. Quizá sea un universal poético el comenzar hablando de uno mismo, una mirada introspectiva a los estados propios del alma, que encuentra salida a la desesperanza en volver la mirada a lo otro trascendente, la religión a veces, y a los otros (lo social). La melancolía y la angustia infructuosa dan paso a la esperanza (que busca asideros en la fe), al escepticismo, a la ironía e incluso al sarcasmo como medio para la denuncia abierta de situaciones de injusticia. En ese proceso, el lenguaje poético se desplaza desde los procedimientos expresivos de la melancolía (asonancia, verso frágil, simbolismo...) hacia formas expresivas de mayor sorpresa, casi vanguardistas (collages, dislocaciones de frases hechas que rompen el panorama de lo esperable, una voluntad lúdica en la rima consonante...) que recuerdan poderosamente la herencia estética de la abstracción pictórica. González Herrán lo vio muy bien y llamó la atención en un estupendo trabajo en *Peña Labra* sobre la voz nueva de Julio Maruri[21]. Más tarde lo hizo García de la Concha, al reseñar para *ABC literario* la edición de *Algo que canta sin mí*[22]. A esta nueva voz quiero dedicar ahora mi atención, porque –frente a los pocos años de su creación *proelista*–, esta otra obra, realizada fuera de España, ha sido mucho más duradera y de sumo interés y no ha atraído tanta atención, asfixiada, quizá, por el mito evocador de la Atenas de Norte y el esfuerzo que supone ir con este poeta más allá de *Proel.*

En los libros de 1945 y 1947 esa dimensión de melancolía temporal que se ha señalado para la poesía norteña adopta en Maruri el recurso temático de la infancia en el recuerdo, como un paraíso de inocencia recorrido por aves aleixandrinas: («Allí nacían cada mañana los pájaros, | sorprendentes, novísimos. vividores, celestes | Las lenguas de la inocencia», escribe Aleixandre en «Criaturas en la aurora» de *Sombra del Paraíso*); y la terrible verdad de la pérdida irreparable de la belleza por el paso de *los años*. No casualmente sitúa Maruri al frente de su *Elegía* primera (*Las aves y los niños*) el endecasílabo terrible de Quevedo: «Tu edad se pasará mientras lo dudas» y que apunta a esa verdad atroz del paso del tiempo escondida bajo la aparente ternura[23].

[20] Es muy sintomática al respecto la valoración que hace Florencio Martínez Ruiz, que pasa de la admiración por la poesía primera de Maruri, «cristalina, aunque con una angustia demasiado implícita», a la sensación de pérdida: «Perdido un poco en su aventura posterior...» (art. cit., p. 33).

[21] José M. González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra* 3, Primavera, 1972, pp. 41-43.

[22] Víctor García de la Concha, «Algo que canta sin mí (Poesía: 1944-1992)», *ABC Literario* (4-2-1994), p. 8.

[23] La infancia es la esencia sensible del creador, del poeta, como recuerda Jaime Gil de Biedma: «Quien no haya sabido en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que lle-

La crisis personal (de la que no dan cuenta aún las breves memorias recién publicadas) supone una nueva voz que es en realidad una voz en tránsito (pero el viaje es la vida) hacia nuevos horizontes geográficos y personales. Los personales son los que convierten a Julio Maruri en fraile carmelita; los geográficos comenzarán enseguida, sacando al poeta del espacio asociado a la infancia hacia nuevos espacios y nuevas experiencias, y volcado progresivamente hacia lo pictórico. El cataclismo vital repercute en una poesía –la recogida en *Unos poemas*, en 1959– que desintegra la voz de partida: a la forma compacta de libro de sus dos primeros (subtitulados *Elegía* y *Poema*, respectivamente para subrayar su carácter unitario), por una dispersión buscada: «Los siguientes poemas, escritos a lo largo de estos últimos años no constituyen libro alguno y ni siquiera un esbozo» (*Unos poemas*, 1959, p. 9)[24]. A la melancolía, abiertamente repudiada («...si a veces su cántico fue opreso | por la melancolía o por el beso»; «no la melancolía | no extinta llamarada»), le sucede la búsqueda de aquellos poemas «que llegasen a herir, con su relámpago, la conciencia de unos lectores» (p. 9). Esta afirmación nos permite trazar un sentido básico de la poesía como elemento de comunicación de una conciencia despierta (iluminada), la del poeta, a una conciencia dormida (la del lector) que es necesario sacudir. Los poemas se organizan en trayectoria coherente dentro de un marco metapoético y existencial, de una concepción poética a otra, de un sentido existencial a otro: de lo individual a lo colectivo, de la melancolía («pues si a veces su cántico fue opreso | por la melancolía o por el beso») a la emancipación de un corazón liberado («Ya con el corazón emancipado | (...) heme aquí renacido, renovado»), ganado para los otros. Esta trayectoria se enmarca entre el poema inicial «Oración por los poetas» y el último metapoema titulado «Libre poética»

¿Para quien cantas, Julio Maruri?
(...)
¿Para el obrero que bate la cal del mundo,
campesino español de negra capa
bajo la perla de otros cielos?,

que define una palabra dispuesta al combate.

Bajo las harapientas
heladas,
descarnadas figuras,
la palabra
(...)
¡Oh, ingrávido clavel
frente a la espada!

gue a ser artista, casi imposible que llegue nunca a ser poeta», Jaime Gil de Biedma, «Infancia y poesía», *Ínsula*, 147 (febrero, 1959), p. 5.

[24] Julio Maruri, *Unos poemas*, Santander: Clásicos de todos los años, 1959. La reedición de los poemas en *Algo que canta sin mí* (1993) prescinde de estas interesantes declaraciones previas.

El poeta se afirma –en palabras que recuerdan inevitablemente a Miguel Hernández– poeta del pueblo:

Pueblo soy, viento soy.

Podría pensarse en una poesía social al uso, pero las formas breves, la rima consonante, junto con el compromiso ético, anticipan, en estos *Unos poemas* de 1959, rasgos formales y temáticos de la nueva voz -menos vehemente, más distanciada por el recurso a la ironía- que sale a la luz plena, en lento progreso: primero con la aparición de unos poemas traducidos al francés en la revista belga *Marginales*; luego con la publicación de 30 poemas en *Entre Laredo y Holanda* (de nuevo en la colección de Pablo Beltrán de Heredia, «Clásicos de todos los años») en 1970; luego, unos poemas en la revista *Peña Labra* (otoño 1971); después, una primera edición del libro en 1993 (dentro de la recopilación titulada *Algo que canta sin mí*); y finalmente en la versión definitiva en 2004 en la Sirena del Pisueña. Me refiero, claro a *Como animal muy limpio*, libro con el que contraje una deuda de estudio en octubre de 1986, que el poeta me recordaba en carta de 1994 («estoy impacientísimo en espera de su comentario sobre mis dos libros últimos»)[25]. Mucho tiempo ocupado en otras cosas dilató el compromiso; pago ahora con gusto de lector parte de mi deuda.

Se abre el libro con una confesión de Maruri sobre la creación de estos poemas, empezados a hacer en un lejano 1963 tras un largo viaje por España y la lectura «entusiasmada y regocijada del *Refranero*» : «Confesaré aquí que el primer sorprendido por lo que aparecía en mis cuartillas fui yo, incapaz de imaginar anteriormente que fuera portador de tales voces» (p. 9). Coincide esto con lo escrito bastante tiempo antes, en carta personal:

> Una noche del mes de noviembre de 1963, estando en Lille y revestido de una djelaba que me han prestado contra el frío, empiezo a escribir esos textos con el sentimiento de ser otro, de escribir por primera vez en mi verdadero idioma[26].

El poeta es un fingidor, como nos recuerda Pessoa; y el pasmo de esta epifanía o «alucinamiento» de Maruri (el término es suyo) no puede engañarnos, como si la voz fuese resultado de una improvisación o de un súbito arrebato. Cuando Aurelio García Cantalapiedra rememora desde *Peña Labra* (1973) al joven Juliuco, recuerda a un Maruri «chispeante, sorprendente, de admirables hallazgos de expresión y de ideas»[27]. No habla de los poemas de 1963, sino de los prólogos de las exposiciones pictóricas de Proel, en los años 50, «uno de los mejores Maruri, el más desenfadado, suelto e inteligente», dice. Hemos visto transformarse la voz de la melancolía al compromiso ético en tránsito poético. ¿O atribuiremos a la casualidad que el verso «campesino español de negra capa» del poema *Libre*

[25] Carta de Julio Maruri Saint Denis, 2 febrero,1994. Las citas de *Como animal muy limpio* se hacen desde la edición última, Esles de Cayón: La Sirena del Pisueña, 2004.
[26] Carta de Julio Maruri, Paris, 22 de noviembre de 1986:
[27] Aurelio García Cantalapiedra, «Julio Maruri», *Peña Labra* 8 (Verano 1973). Reproducido en Desde el borde de la memoria, Santander: Librería Estudio, 1991, pp. 232-233, de donde cito.

poética, de agosto de 1959, sea el título(«Español de negra capa») del primer poema publicado en *Entre Laredo y Holanda*, en 1970?

(...)

Y cruza el paso a otro silencio
a otra noche de nieve,
lejos;
aurora boreal
o amaneceres extranjeros.

La idea del alejamiento, del sentirse extranjero, del desarriago se presenta aquí como la tarjeta de identidad del emigrante, que se ve obligado a abandonar su pueblo («las calles de su pueblo | son las de todo pueblo») para morir lejos («*Requiem aeternam*. | Eco de los ecos»).Pero lo hace con una voz, de indudable tono social, pero sin estridencias ni panfletos, sin sentimentalismo fácil, contundente y tierna a la vez (como se ha calificado su creación pictórica), con «la ingenua fuerza de lo rotundo»[28].

La creación es para Maruri un proceso lento, bullente y nunca completado. Se lo explica el propio Julio Maruri a Sabine Mamou en un libro hermoso e importante, que no ha sido muy atendido, *Julio Maruri. Paseando con Sabine Mamou*[29]. En él reflexiona Maruri sobre muchas cosas, pero en especial sobre el arte de la pintura y sobre el arte en general. El poeta ha ido creciendo en su dimensión pictórica desde su primera exposición en la *Galería Sur* en 1958 (en cuyo catálogo se leía «no pretendo ser pintor, sino poeta que pinta»)[30] y la técnica y el sentido de su pintura dejará huella –quizá de forma inconsciente e intuitiva– en su voz poética. Por ese he querido enmarcar esta reflexión con el lema horaciano *ut pictura poesis*, porque creo que esta poesía de Maruri tiene mucho que ver con su pintura, quizá sin que el poeta entonces lo supiera.

El mismo Horacio había dicho unos versos antes del famoso lema: *Pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (*Ad Pisones*, 10): «En pintores y poetas siempre hubo el mismo poder de atreverse a cualquier cosa»). Y ese es Maruri en este poemario: un experimentador actuando en libertad ante el papel en blanco, como si fuera un lienzo. En la paleta el blanco y un poco de color primario (rojo, azul, amarillo) para que el resultado se parezca a la simplicidad ordenada de Mondrian, pero con referente a la realidad transformada por la creación y reducida a sus esencias:

> A mí me emociona lo inacabado. Lo que carece de relación evidente. *La plaza de la Concordia* de Mondrian, unos rectángulos, tres colores. Me gusta que el cuadro se titule *La plaza de la Concordia*[31].

[28] Salvador Carretero Rebés y José María Lafuente Llano, «Julio Maruri: de niños y payasos, de Altamira, de escalas trascendidas», en *Julio Maruri*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 53-98, p. 94.

[29] Julio Maruri / Sabine Mamou, *Paseando con Sabine Mamou / Promenades avec Julio Maruri*, Madrid: Colección Nubes, 2002. Creo que en este libro están muchas de las claves de esta voz tan personal de los poemas de 1963, que se continúa, en parte, en otra colección llena de interés, *Tendiendo al añil las manos*, poemas de 1976 a 1992, recogidos en *Algo que canta sin mí* y en el pliego editado en *Son de Sirena* en 2005 (ver nota 3).

[30] Cit. en Salvador Carretero, cit., 2003, p.78.

[31] *Paseando con Sabine Mamou*, cit, p. 61.

La simplicidad de los recursos esconde una técnica de lo pequeño que recuerda la del pintor, pero también la de un músico como Anton Webern, concentrado en miniaturas musicales que comprenden un universo sonoro –micromundos que encierran el mundo– y que respiran entre los silencios del blanco en el poema. Pero el despojamiento y la desnudez esencial de los recursos no conducen en Maruri al hermetismo, sino a la eficacia comunicativa; para ella se presentan en un lenguaje sencillo y novedoso, con toques de la mordacidad y antisolemnidad, casi iconoclasta, a la manera de Erik Satie. Artes interrelacionadas para la consecución de una estética resumida en el precepto «Con el mínimo hacer lo máximo», expresión sintética de una poética y una pictórica personal. Formas breves en una, formatos menores en otra.

Esta nueva técnica pictórica puesta al servicio de la solidaridad, aporta a la poesía española un tono infrecuente en lo social: el humor, la chispa, el sarcasmo todo tan lejano del panfleto y tan cercano a la sabiduría humanista de Cervantes y a la forma concentrada y moral de, por ejemplo, el Rabí Sem Tob o del refranero (cuya lectura regocijada me confesaba el propio autor). El humor irónico, vivo y mordaz, las escenillas pintorescas, el coloquialismo expresivo me recuerdan grandemente la extraña poesía del poeta rabino del siglo XIV, con el trasfondo social de la frase popular y el compromiso ideológico bien definido[33]. Unos ejemplos sacan esto a la luz: En «Última cama» la conciencia de la muerte igualadora –tema tan medieval– se expresa en condensación de proverbio moral:

Al pobre de pino.
Al rico de caoba.
Pero la misma alcoba

O las tres escenas sucesivas de «Sepharad» que remiten a una realidad histórica de la diáspora de los judíos españoles, primero acosados por el miedo:

En Toledo
todas las sombras me dan miedo

Después obligados a la huida

A medianoche saldré
y en Laredo me embarcaré

mientras el mundo al que pertenecían, compendiado en el último verso de resonancias populares, enormemente expresivo, se destruye

[32] De «musical lirismo» habla Fernando Zamanillo Peral, «La fortuna de la sonrisa», en *Julio Maruri*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 21-27, p. 21. La máxima es citada por el propio Maruri, en su conversación con Arconada, art. cit 2003, p. 7

[33] El uso de frases hechas en la poesía social llamó la atención desde pronto. Véase M. Alcántara, «La incorporación de la frase hecha en la poesía española», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 63 (1957), pp. 223-250. Una valoración del fenómeno desde la teoría de la intertextualidad puede leerse en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 168 y ss.

Arde Castilla
arde la maravilla.
Quémase Toro
y arden con ella el moro
y el judío,
¡molinicos del río!

En «Países desarrollados» la crítica a una juventud acomodada, desconcienciada y sin compromiso, en que se concentra la crítica a todo un sistema económico y social, se resuelve en tres pinceladas esenciales, con una sorprendente economía de medios:

En la mesa servida
los que han nacido ayer
y creen que así es la vida.

Esta técnica de esencialidad pictórica traslada al poema la contención, la magia de lo breve, la aventura de experimentar con el lenguaje y con los medios mínimos que hemos descubierto al conocer la pintura de Maruri (y que estaba ya en los dibujos cargados de poesía con que ilustró, por ejemplo, el número de *Proel* de 1949). De Sem Tob a Mondrian, pasando por Webern o Satie solo pueda saltar un artista heterodoxo e inclasificable, el heteredoxo Julio Maruri, para crear una poesía impura e intensa, sencilla y emocionante, esencial y viva, en la que lo social se ha encarnado en lenguaje nuevo.

Pero la emoción y la viveza no sólo son cuestión de técnica, porque de técnica sola no se hace el verso: «No palabras hiladas | sino bien amarradas» es el compendio de la poética nueva, expresada en varios poemas metapoéticos, especialmente el titulado "Aquellos poetas se creyeron muy bien», que parece un ajuste de cuentas con la historia de una poesía desprovista de carga humana, cuyo resultado final es una nada bien medida, bien contada pero insustancial, como un tarareo:

Eternamente curvados
sobre la cuartilla blanca
irán del blanco a la tinta
y del tintero a la nada

con sílabas bien medidas:

lará-la-ra-larí-lalira-lala...

Porque, es necesaria la experiencia de lo humano, de las cosas pequeñas que encierran una gran sabiduría, como en su admirada Teresa de Ávila[34]

Lo que escribimos
más lo hablamos

[34] Puede leerse en «El sandwich de atún de Teresa de Ávila», en *Paseando...,* pp. 27-37.

que lo vivimos

¿Fuera al revés?

La experiencia vital es la base de la creación y Maruri acumula mucha. Él no es sólo un esteta (lo acabamos de ver en «Países desarrollados»), sino un ser humano comprometido con lo humano, un «animal» humano «limpio» de conciencia, que ha acumulado experiencias decantadas en opciones solidarias con los desasistidos. Así podemos interpretar el título, referido al ser humano, tomado de fray Bernardino de Laredo (*Subida del Monte Sión*). Esa opción social se concreta en una concepción histórica de la humanidad como sucesión de generaciones, suma de energías que se formaliza en la idea de continuidad de lo humano. Este es el sentido con el que Maruri interpreta las escalas africanas que él mismo pinta en sus cuadros; y es el sentido que le permite concentrar en sus breves chispazos poéticos un sentido de solidaridad «histórica» con el pasado del pueblo español: los desposeídos (niños y niñas de la calle), olvidados y marginados y especialmente los judíos españoles del siglo XV localizan (o «glocalizan») la solidaridad con los judíos centroeuropeos del siglo XX; la denuncia del cerrado catolicismo carpetovetónico opresor y falsario (Isabel la Católica, el Cid, los obispos panzones) aporta un tono de reformismo protestante y de censura moral que permiten pensar en Maruri como un heterodoxo ecuménico; el recuerdo de la Guerra Civil es el rechazo de todas las guerras y la solidaridad con todos los perdedores: bombardeos, exilios, trenes cargados de derrota. Son poemas eléctricos como una descarga:

Tantas tierras sin gentes
como gentes sin tierra

que los trenes las traen
y las llevan.

No viene mal copiar aquí la respuesta que Julio Maruri me dio en una carta, hace ya casi 24 años, que pone tras la pista de este compromiso personal. Yo le había propuesto resumir su trayectoria poética «De la soledad a la solidaridad», y responde:

> «De la soledad a la solidaridad» me parece acertado. Esta solidaridad es una opción muy arraigada, puesto que muy determinada. Comenzó el día 29 de agosto de 1937, el día siguiente de la entrada de los «nacionalistas» (sic) en Santander (alemanes «muy bien educados», «muy correctos», hampa italiana, soldaducos de Castilla) y a la vista de las interminables filas de «rebeldes» republicanos que eran conducidos a la cárcel, entre los cuales: amigos de familia, parientes, o simples conocidos: aquel librero, aquel empleado de correos, aquellos camareros de los cafés del Muelle... Desde aquel día yo he estado siempre del lado de los humillados y ofendidos[35].

Hay más notas en *Como animal muy limpio* que sería necesario sistematizar, especialmente los chispazos de ironía demoledora, de parodia y humor, lejos del realismo

[35] Carta de Julio Maruri, París, 22 de noviembre de 1986.

recalcitrante o de la vehemencia de un tipo de poesía de tema social o político; los procedimientos desrealizadores propios de la vanguardia (y que podríamos relacionar también –ya lo he señalado– con la abstracción pictórica o el dodecafonismo musical), la superposición de planos de la realidad, la capacidad de sugerencia encerrada en una sola palabra/pincelada, la concepción lúdica de la creación; lúdica, que no inconsciente, como podría resumirse en la lectura de ese compendio de la contención del dolor y la conciencia social y política que cerraba Entre Laredo y Holanda: «Granada, mientras lloro por España»:

Un ruiseñor
rui, rui, ruiiiii...
(Pronuncia bien esa i,
porque tiene que alegrar
la noche,
la mucha noche
Y el rui, rui, ruiiiii)...

Todo ello hace de este *Como animal muy limpio* un libro originalísimo, muy personal, donde la tradición medieval y la vanguardia se dan la mano en tonos desconocidos para la poesía española, especialmente leído en su contexto creador de los sesenta y setenta (pues el libro abarca la creación entre 1963 y 1970).

«Con manos de cristal, nudos de hierro» es el lema que adopta la revista *Proel*. Se trata del endecasílabo final del soneto de Góngora que comienza «En el cristal de tu divina mano». Es evidente que hay una voluntad de descontextualización en la elección del lema, pues el soneto de don Luis construye una hermosa alegoría petrarquista del siervo enamorado, encadenado tras beber el veneno del amor, que pide a su carcelera remisión de su pena y que libere «con manos de cristal» esos «nudos de hierro». Este contexto petrarquista no funciona como lema ideológico de la revista santanderina. Las manos de cristal son las de la poesía, frágil en apariencia, pero capaz de poner ante los ojos sólidas verdades y avanzar con firmeza de hierro hacia la búsqueda de certezas vitales.

He querido ver aquí esas «manos de cristal» poético en dos de los poetas más personales del grupo, pero en momentos diversos y en evolución con el propósito también de superar la idílica visión de aquella «Atenas del Norte» y cierto estancamiento evocador en los años de *Proel* y la Quinta del 42: «A la Quinta, víctima de secuestro y abuso de poder», como escribe Maruri en el encabezamiento de un poema (no sé si llamarlo ajuste de cuentas) titulado (y no es casual pues apunta a la huida de un ambiente gris) «En Madrid» de *Tendiendo al añil las manos*[36].

Después de haber sonreído
tanto, sonreído tanto

[36] La expresión se contextualiza ahora en las memorias de Maruri: «Como nacido en 1920, fui llamado a filas a finales de 1938, y en filas permanecí, como los compañeros de la Quinta, seis años. La Quinta del 41, víctima de secuestro y abuso de poder», *De un Santander perdido*, op. cit., p. 104.

a las nubes de plata
y al verano,
he aquí el tiempo de arriar banderas
y de poner en orden los armarios.

Estos poetas, reducidos a su consideración en el espacio norteño, crecen cuando amplían horizontes (Madrid, Bruselas, París...); y ellos buscan su contacto con los maestros (Diego, Aleixandre...), su presencia en tertulias madrileñas y su proyección en premios y colecciones de difusión nacional, como Adonais.

Aunque también es cierto que en esos años 40 y 50, Santander, gota a gota, va haciéndose presente en el panorama poético español. La revista *Ínsula* es un buen receptor de esa actividad (por sus páginas aparecen referencias a Maruri, Hierro, Diego, Arce, Rodríguez Alcalde revistas, actos, ediciones, reseñas...) Por eso podemos leer en ella una secuencia que la hace explícita: «En Santander, cuya actividad literaria no tiene probablemente rival en otra provincia española...»[37]; en otro número: «La actividad literaria del Norte de España va siendo cada vez más intensa»[38]; y como último ejemplo:

> La actividad literaria de las provincias se muestra cada día más intensa a pesar del tópico del marasmo provinciano. Un ejemplo admirable es el de Santander, que cuenta ya con varias revistas y colecciones literarias...[39]

Sin embargo, la *Antología consultada*, (publicada en 1952 en la imprenta Bedia de Santander)[40], que establece el inicio canónico de la poesía social, sólo recoge, en la lista de los 10 mejores poetas de la década anterior a José Hierro (eso sí, como primer seleccionado). Hidalgo ha muerto en el 47, Maruri ha ingresado en los Carmelitas en el 50 y parece enmudecer, volcado en la pintura y luego desaparecer; Salomón ha publicado tarde su obra y a contrapié de la imperante poesía social, que canoniza la *Antología* de Ribes... Su muerte en 1955, sentida y llorada también desde *Ínsula* o desde *ABC*, parece cerrar un ciclo[41].

Pero más allá de *Proel*, más allá de Santander, más allá de los Pirineos, seguía latiendo una creación fresca, moderna, pujante que nació entre la Calle del Sol y la de San Simón, creció en los muelles de Puertochico y se enriqueció en voz nueva y distinta, intuitiva y fresca, cuando amplía fronteras: la de Julio Maruri. Salomón y Maruri dos voces de *Proel* que han dejado su canto y su pensamiento de poesía honda cargada de autenticidad, proyectada más allá de *Proel* y para el futuro. Parecen pensadas para ellos las siguientes palabras de Oscar Wilde:

---

[37] «Noticias literarias», *Ínsula* 30 (15 junio 1948), p. 7.
[38] «Noticias literarias», *Ínsula* 47, (noviembre 1949), p. 9
[39] «Las noticias y los ecos», *Ínsula* 81 (septiembre 1952), p. 15.
[40] *La Antología* se forma a partir de las respuestas a la pregunta "¿Quiénes son, en su opinión, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?" El libro, editado en Valencia, se imprime en la Imprenta Bedia de Santander, en 1952. Ver Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *La imprenta Bedia (Santander, 1948-2004). Una aproximación a sus impresos*, Madrid: Ollero y Ramos, 2005, p. 31.
[41] *Ínsula* publica su nota necrológica en la sección «La flecha en el tiempo», en el número 118 (octubre 1955), p. 2. Ver también «Carlos Salomón», *ABC*, 5 de octubre 1955, p. 31, necrológica sin firmar, pero casi seguramente de Gerardo Diego.

> un gran poeta es siempre un vidente, viendo menos con los ojos corporales que con los del alma, pero también es un cantor verdadero, construyendo su poema con música, repitiendo indefinidamente cada verso para sí mismo hasta que capta el secreto de la melodía, profiriendo en la oscuridad palabras que están aladas de luz[42].

La videncia del poeta / profeta es la que proyecta su luz, su perduración. O dicho a la santanderina, en corto y por derecho, como se lo dijo Carlos Salomón a Julio Maruri en un lejano tiempo, ya casi de leyenda: «Juliuco, la poesía queda»[43].

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

[42] Oscar Wilde, «El crítico como artista», *Obras inmortales*, Madrid: EDAF, 1963, pp. 1301-1386, p.
[43] Armando Arconada, art. cit. 2003, p. 10.

Malvina Guaraglia
Los fundamentos ideológicos de las novelas de denuncia social
y el populismo político en Latinoamérica (1940-1975)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 263-278

LOS FUNDAMENTOS IDEOLÓGICOS DE LAS NOVELAS DE DENUNCIA SOCIAL Y EL POPULISMO POLÍTICO EN LATINOAMÉRICA (1940-1975)

Si hacemos una muy breve revisión de aquellas novelas hispanoamericanas del siglo XX que, de una manera general, han quedado englobadas en la denominación de «crítica y denuncia social», nos encontraremos en muchos de los casos con una estrategia narrativa que se repite: los protagonistas de la ficción suelen ser personajes colectivos, bien se trate de comunidades específicas y claramente delimitadas por sus características étnicas, sociales o culturales, bien sea un grupo humano más o menos difuso pero aún así identificable como tal por algunos de los rasgos comunes entre todos sus miembros. En cuanto al periodo 1940-1975, sobre el cual centraremos nuestra atención aquí, en casi todas estas novelas las peripecias y acciones de las comunidades protagonistas pretenden apuntar, de manera más o menos directa, a las de los sujetos históricos homólogos, en lo que debe ser reconocido como un intento deliberado del discurso narrativo por responder a los desafíos que suponía la construcción nacional en Latinoamérica, en un momento histórico percibidosimultáneamente como de profunda crisis y como promesa de anhelados cambios en el futuro.

En acuerdo con esa condición colectiva de los protagonistas, por la cual ciertos rasgos se vuelven definitorios de una identidad grupal y esta, a su vez, vertebra de manera clara los distintos significados del texto, la crítica literaria ha tendido a abordar el estudio de estas obras desde las categorías que parecen serle más «naturales»: las de «negro», «indígena» o «campesino», reconociendo así la prioridad de los elementos étnicos o socioculturales en la construcción de los personajes y, consecuentemente, en el análisis crítico. Aunque no es nuestra intención negar ni la validez ni la pertinencia de dichos enfoques, entendemos que la mirada usual de los estudios críticos ha tendido a oscurecer el hecho de que en el discurso ficcional se halla presente otra categoría que, si bien tiene puntos

Entregado el 17 de junio de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

de contacto con el indigenismo, el negrismo o la temática campesina, no se agota en los contenidos propios de dichos campos semánticos. Nuestra primera propuesta es, pues, que tomada en conjunto la narrativa de denuncia social en América Latina para el periodo que nos ocupa, los protagonistas colectivos son representados *también* como «pueblo» (pueblo bajo o pueblo llano), un concepto que al ser reconocido y priorizado por el análisis crítico permite iluminar contenidos y significados que de otra manera pudieran pasar inadvertidos. Por encima de las obvias diferencias con que indios, negros o campesinos son representados en la ficción en tanto protagonistas, todos ellos aparecen compartiendo una idéntica posición y condición –de inferioridad en el primer caso, de no participación en determinados privilegios o prerrogativas, en el segundo– con respecto a los demás personajes, con frecuencia asociados a distintas manifestaciones del poder o la autoridad. Es esta doble determinación lo que permite reconocer en ellos el funcionamiento de los elementos propios del significado *social* de «pueblo» y es esta acepción, a su vez, en interacción con el significado *político* del concepto –el *populus*: el conjunto de todos los ciudadanos de una organización política dada– lo que abre a nuestro entender nuevos canales de lectura[1]. Abordadas las novelas desde la identificación de este diálogo, y de cómo él determina la manera en que los protagonistas colectivos son proyectados por la ficción, algunos de los aspectos que cobran una nueva dimensión se solapan y coinciden, en parte, con los que resultan de los abordajes críticos ya mencionados, aunque surgen otros ángulos de lectura que no necesariamente son evidentes desde esa mirada. Seis novelas latinoamericanas escritas entre las décadas del cuarenta y el setenta deben servir ahora para comprobarlo: tres de ellas abordan el tema indigenista –*El mundo es ancho y ajeno* (Ciro Alegría: [1941] 1973); *Todas las sangres* (José María Arguedas: [1964] 1981) y *Redoble por Rancas* (Manuel Scorza: [1970] 2002)–, otra la temática negra –*Chambacú, corral de negros* (Manuel Zapata Olivella: [1963] 1990)– y las últimas dos el tema campesino –*Hijo de hombre* (Augusto Roa Bastos: [1960] 2008) y *Las tierras flacas* (Agustín Yáñez: [1962] 1970)–. Lo que se pretende en esta instancia es desarrollar un enfoque analítico que, si bien refiere de manera inmediata a los textos puntuales antes mencionados, es susceptible de ser ampliado a otros ejemplos de la narrativa de denuncia social de estos años, abarcando así un panorama más completo y adquiriendo, por tanto, una validez más general.

El campo de significados propio de «pueblo» es ciertamente más amplio que el que corresponde al de «negro», «indígena» o «campesino» y, en cierto sentido, los engloba a los tres. Su relevancia para nosotros, sin embargo, no tiene que ver con esa mayor generalidad, sino con el hecho de que responde a los distintos contenidos –entre los que existen convergencias, tensiones y contradicciones–con que se había ido identificando a un actor histórico diferente a aquéllos que, en el momento de escritura de las novelas, estaba siendo

[1] Aunque se trata de un concepto muy antiguo, y que ha respondido a lo largo de su trayectoria a los contenidos de distintos momentos en los imaginarios políticos y culturales, el «pueblo» puede ser entendido en un *sentido social*, como los desfavorecidos o no-privilegiados, en uno *político*, que hace referencia a los ciudadanos de una determinada comunidad política tomados en conjunto, y en un sentido *cultural* –mediado fuertemente por las aportaciones del romanticismo y del nacionalismo– como un conjunto de hombres dotados de un «alma» o «esencia», unos lazos intangibles basados en la tradición y las experiencias comunes que le darían su personalidad singular.

objeto de numerosas reivindicaciones y de una revalorización inédita[2]. En efecto, el «pueblo» se había convertido ya para la segunda década del siglo XX en un sujeto colectivo sobre el que recaían distintas expectativas de cambio y revolución, de refundación y reconstrucción de la identidad nacional y latinoamericana. Para llevar a cabo esta renovación, sin embargo, fue preciso realizar una profunda labor de deslegitimación de aquellos elementos por medio de los cuales las elites del siglo XIX habían definido al «pueblo», un proceso que concluyó en la negación de su naturaleza política y que lo dejó confinado a su condición de «plebe» o «populacho»; en el peor de los casos, relegado a ser considerado la parte indeseable de la nación, en el mejor, a la espera de que sus miembros fueran capaces de aprender el ejercicio de la ciudadanía. La revalorización del «pueblo» que funciona como trasfondo histórico-ideológico de nuestro análisis solo fue posible en parte a través de su *repolitización* –esto es, volviendo a otorgarle a la *plebs* sus atributos naturales de *populus*– para que pudiera asumir la tarea revolucionaria que se esperaba de él, en parte legitimando lo *popular* como el único reservorio de la autenticidad latinoamericana; una tarea asumida de forma creciente por las clases medias en ascenso como resultado de su propia disconformidad con el sistema político imperante. Desde esta perspectiva, es posible pensar que, para la década del cuarenta y con dichos sectores medios ya claramente radicalizados, la narrativa de denuncia social se constituyó en uno de los espacios de cuestionamiento a la manera como se había dado el proceso decimonónico de creación del «pueblo» en América Latina, y a la estructura del sistema político que lo había hecho posible. Teniendo esto en cuenta, nuestra segunda propuesta teórica afirma que las estrategias retóricas que operan en las novelas para escenificar las nuevas expectativas y esperanzas depositadas en el «pueblo», a través de la construcción de sus protagonistas colectivos, son las propias del populismo político, un fenómeno con el cual convivieron en el espacio y al menos durante dos décadas. En efecto, sostendremos que las figuras que el discurso populista utiliza para representar el conflicto social y a sus actores, la manera en que revierte dichos conflictos a un terreno moral, y el tipo de soluciones que propone, son las que le habrían permitido al lenguaje narrativo representar las tensiones que, según la mirada del momento, habían hecho de la nación un lugar dividido por tajantes procesos de exclusión y marginación. A pesar de ser el marxismo la influencia que la crítica ha dado siempre por sentada para esta narrativa, consideramos que fue el discurso del populismo el que habría sido capaz de proveer a la literatura de los elementos más apropiados para ficcionalizar esa imprescindible repolitización de la *plebs*, así como para

[2] Ver para este tema: Mabel Moraña, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, Minneapolis, Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1984. Entre los valiosos trabajos que existen sobre la construcción del «pueblo» en América Latina ver, por ejemplo, François-Xavier Guerra, «The Spanish-American Tradition of Representation and its European Roots», en *Journal of Latin American Studies*, núm. 1, vol. 26, febrero, 1994, pp. 1-35; Mónica Quijada, «El pueblo como actor histórico. Algunas reflexiones sobre municipalismo y soberanía en los procesos políticos hispánicos», en Marta Casaús Arzú; *El lenguaje de los «ismos»: vocablos vertebradores de la modernidad*, Guatemala, SIG Editores, 2009; . «Sobre *nación*, *pueblo*, *soberanía* y otros ejes de la modernidad en el mundo hispánico», en Jaime E. Rodríguez O. (coord.), *Las nuevas naciones. España y México 1800-1850*, Madrid, Fundación MAPFRE; 2008; Eugenia Roldán Vera, «*Pueblo* y *pueblos* en México, 1750-1850: un ensayo de historia intelectual", en *Araucaria*, núm. 17, año/vol. 9, primer semestre, 2007, pp. 268-288.

reactivar la dimensión de la utopía que se construye ahora sobre la reivindicación de lo *popular.*

Para nuestra investigación, hemos elegido trabajar con los aportes sobre populismo del argentino Ernesto Laclau por dos motivos. En primer lugar, porque se trata del primer intento riguroso por definir qué es el «pueblo» del populismo – una categoría cuya centralidad se reconocía pero que, aun así, había permanecido difusa– y en hacer partir de él las demás dimensiones del fenómeno. En oposición a las teorías que han supuesto o sugerido que «pueblo» es la denominación que recibiría *desde fuera* el colectivo interpelado por el populismo, Laclau considera que se trata de la *identidad* que genera un sujeto colectivo que queda constituido como «pueblo» en sus vínculos de oposición al poder. En segundo lugar, porque su propuesta se centra sobre los aspectos discursivos del populismo[3] y no sobre sus condiciones de emergencia. Las contribuciones que realiza desde este enfoque muestran lo que es propio del discurso populista en tanto representación del mundo y, en ese sentido, abre la puerta al estudio de sus interacciones con otros discursos y lenguajes que circulan en la sociedad –en nuestro caso, el literario– y que articulan también distintas representaciones de la realidad. Como no es este el lugar para realizar una reseña completa de la teoría del autor, nos limitaremos a desarrollar las tres instancias de su propuesta teórica que nos resultan más significativas: la definición del «pueblo» como una identidad construida en torno a la vivencia de una injusticia, el antagonismo del «pueblo» con el «poder», y la búsqueda de la *plebs* de constituirse en el único *populus* legítimo (Laclau: 2005)[4]

El presupuesto de partida del autor es la definición de la sociedad como un universo regido únicamente por dos lógicas: la de la equivalencia y la de la diferencia. La primera sería la encargada de satisfacer una de las necesidades básicas de toda comunidad: la de representarse a sí misma como un todo homogéneo, independientemente de las diferencias reales que puedan coexistir en su interior entre los distintos sujetos, lenguajes, tradiciones, etc.; la segunda supone que, en virtud de esa misma necesidad de generar los símbolos de una unidad superior a las partes, la diferencia debe ser expulsada hacia fuera de las fronteras comunitarias, como una forma de definición de los «otros». Así, aun cuando los distintos componentes del universo social conserven su singularidad específica «con respecto al elemento excluido, todas las otras diferencias son equivalentes entre sí, equivalentes en su rechazo común a la identidad excluida» (Laclau: 2005: 94). La percepción de la unidad del conjunto se construye, por consiguiente, hacia dentro por la identidad y hacia fuera por la diferencia.

Dentro de los mecanismos institucionales que caracterizan a una sociedad democrática, Laclau identifica el funcionamiento de lo que denomina demandas *populares*,

[3] Este enfoque es compartido, a su vez, por investigadores como Maristella Svampa o Emilio de Ipola. Maristella Svampa, *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1994; Emilio de Ipola, *Ideología y discurso populista*, México, Folio Ediciones, 1987. Ver también Oscar Landi, «Sobre lenguajes, identidades y ciudadanías políticas», en Norbert Lechner y Ernesto Laclau (eds.), *Estado y política en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 172-198.

[4] Ver también: Ernesto Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1978.

aquellas que son realizadas al poder establecido pero que, a diferencia de las demandas *democráticas*, permanecen insatisfechas al no ser respondidas por ese mismo sistema. Según Laclau, si esta situación se prolonga, esto es, si las demandas particulares formuladas por diferentes sectores permanecen el tiempo suficiente sin ser atendidas, comenzará a percibirse entre todas ellas un vínculo que ya no tiene que ver con los distintos intereses originales de donde surgieron, sino con el propio estado de insatisfacción en el que todas se encuentran frente al poder. Esta primera impresión de un lazo común que comparten, por referencia a un sistema que las desconoce, produce entre ellas una relación inicial de solidaridad que las hace aparecer como iguales. Ha comenzado un proceso por el cual se desvanece parte de lo que hace a cada demanda un elemento singular para volverse más visible lo que las hace equivalentes. Aunque Laclau reconoce que con ello estamos ya en una fase inicial de prefiguración de un «pueblo» populista[5], «lo que les otorga un vínculo equivalencial inicial y débil es tan solo el hecho de que todas ellas reflejan un fracaso parcial del sistema institucional» (Laclau: 2005: 139). Si ha de surgir un «pueblo» esta relación «inicial y débil» deberá convertirse en un sistema estable de significaciones o, para decirlo de otro modo, deberá cristalizar en una identidad. Es necesario, entonces, que se den aún dos saltos cualitativos.

Para hablar de populismo, la equivalencia entre las distintas demandas no puede sostenerse en ese nivel vago e inestable de la solidaridad momentánea, susceptible de ser interrumpida fácilmente. Aquí las diferencias son todavía lo suficientemente potentes como para romper la relación de igualdad, tanto si esa ruptura proviene desde el poder como si si surge desde las propias demandas. Debe existir, por tanto, un vínculo más fuerte que garantice que dichas demandas permanecerán unidas por ese elemento de insatisfacción que tienen en común. Laclau denomina a este paso como la formación de una *cadena equivalencial* que queda establecida cuando todas las demandas insatisfechas construyen entre sí una relación tan sólida que pasan a funcionar como un todo dentro del cual no pueden ser pensadas más que como equivalentes. En esta instancia, las demandas particulares habrán perdido el sentido de la diferencia inicial con el que llegaron al escenario político para pasar a percibirse solamente por el elemento que las hace iguales o, lo que es lo mismo: la equivalencia entre ellas será más fuerte y duradera que los intereses diferentes que las hicieron nacer. El segundo salto cualitativo se da simultáneamente con el anterior, aunque su conceptualización es diferente[6]. Como resulta necesario que la cadena equivalencial sea aprehendida por el «pueblo» como una unidad –dentro de la cual no caben las antiguas diferencias entre demandas y su poder disruptor de la cadena–, tendrá que ser representada como un todo homogéneo donde lo único que prima es la identidad. Ello se logra a través de un elemento capaz de simbolizar la cadena en sí misma por

[5] Cabe aquí la aclaración de que el «pueblo» *populista* no debe ser confundido con el «pueblo llano» en sentido estricto. Como veremos, para hablar del «pueblo» del populismo es necesario reconocer una *plebs* que busca ser un *populus*, de manera que, aunque ambos «pueblos» tengan elementos en común, refieren en verdad a identidades y sujetos políticos diferentes.

[6] El autor insiste en que, si bien se trata de procesos diferentes y que deben ser conceptualizados por separado, se implican mutuamente y se dan de forma simultánea: "Sin este momento no existiría una cadena equivalencial. Por lo tanto, la función homogeneizante del significante vacío constituye la cadena y, al mismo tiempo, la representa." *Ibíd*., p. 205.

encima de las demandas que la componen, es decir, capaz de encarnar el estado de insatisfacción en sí mismo sobre lo puntualmente insatisfecho en cada caso. A este elemento el autor lo denomina *significante vacío* –se trata siempre de una de las demandas de la cadena equivalencial–: él se inviste con el valor de la totalidad y lo que encarna es la experiencia de la *falta*.

Ahora bien, todo este proceso de constitución de la identidad del «pueblo» –identidad diferente a la que cada sector tenía *por separado* cuando formuló la demanda, antes de la formación de la cadena y de su cristalización en un significante vacío– produce en el escenario de la totalidad una situación de vastas consecuencias: en virtud de la aparición de la cadena equivalencial, las lógicas de la diferencia y la equivalencia han pasado a funcionar al *interior* del grupo, haciendo que el conjunto antes simbolizado como homogéneo quede dividido en dos actores opuestos: el «pueblo» y el poder o «bloque enemigo». El lugar de la unidad se ve de este modo fracturado por un vínculo de antagonismo que obliga a reconducir las lealtades intragrupales hacia dos bloques enfrentados entre sí y, por ello mismo, introduce la diferencia –*nosotros/ellos*– allí donde debería regir la equivalencia. La experiencia de la *falta*, que corresponde a la percepción extendida y agudizada de situaciones de injusticia, ha producido el quiebre de la totalidad y, con él, la imperiosa necesidad de que esta vuelva a ser constituida como símbolo de lo social. Dadas las condiciones, sin embargo, existe solo un sujeto capaz de llevar a cabo dicha misión. Es precisamente en este punto donde consideramos que el aporte de Laclau a las teorías del populismo se muestra para nosotros más fecundo, puesto que desvela la íntima afinidad que existe, por un lado, entre los discursos populistas y las narrativas mesiánicas o milenaristas –al proponer la restauración de un orden de la nación pretendidamente más auténtico y ahora degradado–, y por otro, con las energías utópicas que moviliza al convertir al «pueblo bajo» en el artífice de esa restauración, por medio de una restitución de su condición política que resulta, como mostraremos, en un recurso clave para la narrativa de denuncia social.

Como la situación de insatisfacción que culminó en la formación del «pueblo» fue provocada desde el poder, por su desconocimiento de las demandas, parece lógico que ese mismo poder sea pensado como el responsable de introducir una situación de antagonismo y quiebre allí donde lo que debería actuar es la solidaridad y la identidad. El «bloque enemigo», por tanto, pierde la legitimidad asociada a su posición de autoridad, mientras el «pueblo» se convierte en víctima de una situación de fractura que no ha creado. Con un universo social dividido en dos sujetos antagónicos, uno de ellos responsable de la fractura y deslegitimado por ese hecho, el único que puede hacerse cargo de restituir los símbolos de la unidad es el «pueblo» que, para conseguirlo, deberá investirse con la legitimidad del *populus*. El «pueblo», como *parte*, intentará apropiarse del valor del *todo* –identificándose con la patria, la nación, el estado o con alguno de los símbolos que representan al conjunto– restaurando la totalidad homogénea que se ha perdido:

> Aquí comenzamos a comprender por qué la *plebs* se percibe a sí misma como el *populus*, la parte como el todo: como la plenitud de la comunidad es precisamente el reverso imaginario de una situación vivida como ser deficiente, aquellos res-

> ponsables de esta situación no pueden ser una parte legítima de la comunidad; la brecha con ellos es insalvable (Laclau: 2005: 113).

Esta última situación entraña, sin embargo –y con ello llegamos al final de nuestra reseña para ocuparnos del análisis literario– la aparición en el escenario político de un estado de cosas que no puede ser pensado más que como revolucionario[7]: como la situación presente es vivida a través de la *falta*, y como el antagonismo hace convivir al «pueblo» con el poder causante de la misma, la consecución de esa situación ideal de restauración de la unidad solo puede ser posible alterando drásticamente el orden establecido desde el cual ha sido producida la fractura:

> el populismo se presenta a sí mismo como un subversivo del estado de cosas existente y también como el punto de partida de una reconstrucción más o menos radical de un nuevo orden, una vez que el anterior haya sido debilitado (Laclau: 2005: 221).

Del grupo de novelas delimitado al comienzo –y aunque las conclusiones que presentamos sean, como dijimos, aplicables a un conjunto más amplio de textos del periodo– mencionaremos brevemente aquellos aspectos que funcionan como estrategias comunes en la configuración literaria de la denuncia, para centrarnos en los que permiten postular que este lenguaje narrativo incorpora las estrategias discursivas del populismo político, construyendo con ellas un «pueblo» *populista* como personaje colectivo y, también, una imagen populista del orden de la nación y de sus conflictos.

Resulta evidente que, dentro del universo social creado por la ficción, la imagen de los negros, indígenas y campesinos, como «pueblo llano», está construida sobre relaciones verticales de oposición con aquellos personajes colectivos o individuales que aparecen representando posiciones de poder. La propia categoría de «pueblo bajo» conlleva, como fue dicho, la delimitación de una posición de inferioridad y de una condición de no participación en distintas formas de privilegio que demarcan ya un cierto espacio de enfrentamiento, al menos en lo que para esa situación del «pueblo llano» se presupone de exclusión o no reconocimiento. En este sentido, el desarrollo de la acción narrativa va desvelando progresivamente las consecuencias de una serie de agravios, ofensas y humillaciones que el «pueblo» sufre por parte de personajes cuyo poder o autoridad les permiten realizar dichos abusos, en un panorama que suele intensificar la impotencia y fragilidad de los primeros frente a la arbitrariedad e impunidad de los segundos. El resultado es, en todos los casos, la escenificación de un proceso tal de agravamiento de los antagonismos que la acción culmina, bien con la eliminación física de algunos de los antagonistas –los casos de *Redoble por Rancas* y de *El mundo es ancho y ajeno*–, bien con la puesta en marcha de una revolución o de explícitas acciones de resistencia al poder –*Todas las sangres*, *Chambacú, corral de negros*, o *Hijo de Hombre*. Es también evidente, por otra parte, que

[7] Mucho se ha discutido acerca de si el populismo es verdaderamente una ideología revolucionaria o si sería más apropiado considerarla reformista. Aquí nos estamos refiriendo a lo que se desprende del discurso populista tomado como tal, sin que ello implique un juicio sobre las realizaciones y actuaciones concretas de los populismos en los sistemas políticos puntuales.

las estrategias de la denuncia incluyen una clara revalorización de las características étnicas y/o culturales que corresponden a los personajes del «pueblo llano», investidas de unas cualidades positivas –autenticidad, rectitud, sentido de la justicia, solidaridad, etc.– que contrastan abiertamente con las atribuciones negativas de los personajes asociados al poder[8]. Esta breve relación permite pensar que, en principio, algunos de los elementos de una representación de los conflictos de tipo populista están ya dados en la ficción. Existe en los textos una *plebs*, marcada por situaciones de insatisfacción pero, simultáneamente, portadora de atributos positivos, y unos personajes que representan al poder que, aún cuando se consideran a sí mismos los auténticos portavoces de la voluntad de la nación, son en realidad los responsables de las acciones de violencia que reproducen o reafirman el antagonismo con la *plebs*. El universo creado por las novelas muestra, así, a dos sujetos colectivos enfrentados entre sí por posiciones y atributos irreconciliables. Lo que debemos reconocer, entonces, es si ese «pueblo bajo» se convierte, finalmente, en una *plebs* que busca ser el único *populus* legítimo, esto es, si termina configurándose en las ficciones como un «pueblo» populista.

Siguiendo la terminología de Laclau, comenzaremos por algunas características del «bloque enemigo» tal como aparece en los textos literarios. En primer lugar, no resulta fortuito que los personajes que componen este grupo, además de ser presentados como hacendados o empresarios, sean también definidos como «senadores», «jueces», «militares», más genéricamente como «gobernadores», o que ellos mismos se autoproclamen los verdaderos conductores de los deseos de la patria –el caso de Fermín, por ejemplo, en *Todas las sangres*– y que, en consonancia con ello, las ficciones se esfuercen por mostrar que sus acciones son el resultado de una descontrolada confusión entre lo público y lo privado, entre la ambición individual y la proyección colectiva. Dicha caracterización introduce, a nuestro entender, una dimensión de lectura que modifica profundamente el sentido de la denuncia: como políticos, militares o jueces, los personajes son convertidos en representantes directos de la nación a través de la autoridad pública y, también a través de ella, en portavoces de los valores y principios de aquélla. La vinculación de estos personajes al poder es, pues, mucho más que aquello que les permite mandar sobre otros y hacerse obedecer; se relaciona sobre todo con el ejercicio de una función que los hace deudores y, a la par, encarnaciones de los símbolos y la voluntad de la comunidad. No es difícil, no obstante, ver cómo las ficciones dirigen su crítica precisamente a la brecha que existe entre lo que son y lo que deberían ser, entre la función y su ejercicio. En la absoluta no coincidencia de estos dos niveles los textos abren un espacio de radical cuestionamiento que no tiene únicamente como objeto a los personajes singulares –a Montenegro, Fermín, Álvaro Amenábar, el Capitán Quirós o el Rey de Oros– sino al orden de cosas que les permite actuar tan ominosamente en contra de los principios por los que deberían regirse. Esto es, a través del «bloque enemigo», compuesto por quienes deberían o creen ser los

[8] Un ángulo de la investigación que hemos preferido no abordar aquí se relaciona con el papel que juega el significado cultural del «pueblo» en la construcción de los personajes colectivos, y de cómo este se configuraría en oposición a los valores y consecuencias negativas que supuestamente habría tenido la modernización capitalista en las sociedad latinoamericanas, encarnadas en muchos de los textos por los personajes del «bloque enemigo».

portavoces legítimos de la colectividad, las novelas canalizan una crítica cuyo objeto último es, en verdad, el propio estado en el que se encuentra la nación, considerado como hondamente degradado y corrupto. Buena cuenta de ello daría la reflexión que aparece en muchos personajes acerca de la ley, y del insondable trastocamiento que implica el convertir un elemento del orden en una herramienta para engañar, despojar y destruir, sirviendo únicamente a los intereses de los poderosos. Si volvemos por tanto a esa idea de que toda comunidad necesita imaginarse a sí misma como una unidad, a través de símbolos compartidos que alejen la sospecha de irresolubles diferencias internas, podríamos suponer que el verdadero sentido de la denuncia literaria contra quienes detentan la autoridad de la nación reside en la acusación de *traición*, puesto que el espacio que simboliza la unidad ha sido violentado por quienes deberían mantenerla. La traición tendría, en este contexto ideológico, un fundamento doble: por una parte, la que los representantes de la nación ejercerían contra los negros, indígenas y campesinos del «pueblo llano», al extremar contra ellos la marginación y el despojo y, en última instancia, al negarles su participación en la comunidad y, por otra, la que esos personajes, considerándose a sí mismos las voces legítimas del *populus*, realizarían en contra de la propia nación, tergiversando sus principios de justicia. Este segundo aspecto introduce en las ficciones esa intensa necesidad de hacer evidente la dimensión de la crisis, que deja al descubierto de qué manera los valores de la nación han sido puestos en jaque.

Veamos ahora la imagen que nos ofrecen las novelas de la *plebs*, del «pueblo bajo» como protagonista colectivo. En tanto antagonista del poder, hemos dicho que se encuentra en una posición paradójica, siendo al mismo tiempo víctima de éste pero poseyendo los atributos positivos que están ausentes de aquél. A nuestro juicio, ello sería el resultado de dos maneras relacionadas de representarlo: aquella que presupone para él un alto grado de solidaridad interna, que actúa como la única vía posible de defensa frente a los vínculos verticales y que es capaz de extenderse, eventualmente, hacia fuera de la comunidad, aunque siempre en sentido horizontal; y la que asume que esa solidaridad es la expresión de aquello que se ha perdido en el bloque enemigo, dominado por un sentido exacerbado del individualismo, el egoísmo y la ambición personal. La consecuencia de una representación de este tipo es que el «pueblo» funciona en las ficciones, efectivamente, como una *comunidad*, mientras que los poderosos aparecen usualmente divididos entre sí por enemistades y mezquindades de todo tipo que derivan de su propia posición de poder, y de su lucha por mantenerse o encumbrarse aún más. La solidaridad interna es, pues, la característica primordial que se le atribuye a la *plebs*, y de ella es necesario destacar dos aspectos relevantes. En primer lugar, que no es posible entender dicha solidaridad sin considerar la doble condición simultánea de los protagonistas colectivos como «pueblo llano» y como *antagonistas del poder*, porque es de allí de donde surge la moral que los define, basada en claras distinciones entre *amigo/enemigo, leal/traidor*[9]. En ninguna de las novelas, salvo *Las tierras flacas*, las comunidades indígenas, negras o cam-

[9] Ya Doris Sommer, en su estudio sobre las novelas populistas de principios del siglo xx, había hecho notar que los términos morales en que se maneja el populismo obedecen a una visión maniquea de este tipo. Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances in Latin America*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1991, pp. 263-264.

pesinas son colectividades cerradas que no admiten incorporaciones de personajes provenientes de otros grupos o, incluso, de grupos enteros. Esta apertura, sin embargo, se realiza a costa de eliminar cualquier posible ambigüedad que subvierta el enfrentamiento entre el «pueblo» y el poder, lo que supone que la horizontalidad, como lealtad, y la verticalidad, como oposición, son las únicas lógicas admisibles por la moral de la colectividad. Para que sea posible la incorporación al «pueblo», o la plena identificación como uno de sus miembros, lo que suele tener lugar es la exigencia de demostrar una idéntica posición con respecto a la *plebs* –capaz de asegurar la futura solidaridad desde la horizontalidad– y, al mismo tiempo, una misma oposición al poder. Solo en esa precisa intersección se resuelven las lealtades internas, lo que en muchos casos conlleva la necesidad para algunos personajes de realizar ritos de iniciación –Tabío San, Miguel Vera o don Bruno Aragón, por ejemplo– capaces de ratificar tanto la solidaridad hacia dentro como el antagonismo hacia arriba. En segundo lugar, que el campo ideológico sobre el que se sustenta la denuncia en estos textos supone al antagonismo del «pueblo» con el poder como una situación, al mismo tiempo, permanente en las naciones latinoamericanas –una oposición que podría rastrearse, en algunos textos, hasta la conquista– pero de dimensiones críticas en el presente. La solidaridad es, por consiguiente, representada tanto como una cualidad inherente a la identidad de la *plebs*, un dato preexistente a lo narrado, como una condición reavivada a raíz de los conflictos puntuales que desarrolla la ficción. Son estos conflictos los que nuclean a los protagonistas colectivos en torno a una *renovada* conciencia de su situación de precariedad, desde la que se decide la pertenencia al grupo o la salida del mismo. Esta es la razón de que en el transcurso de la narración haya siempre personajes que deciden abandonar la comunidad y otros que deciden volver a ella, en un movimiento –físico, muchas veces, piénsese en Benito Castro o en Rendón Willka– hacia dentro y hacia fuera que indica la permanencia o la ida y la renovación de la identidad comunitaria. De este modo, los vínculos de lealtad se reeditan cada vez que las oposiciones vuelven a cobrar el aspecto de una crisis –estado que, como hemos visto, es la presuposición sobre la que trabaja esta narrativa– de manera que cada uno de los textos propone la existencia de un «pueblo bajo», general y más o menos difuso, contrapuesto siempre al poder en la historia latinoamericana, y un «pueblo» concreto, de personajes con rostro y nombre y de héroes singulares, que es el protagonista de la historia que la literatura tiene para contar y que, según intentamos mostrar, funciona como «pueblo» *populista*.

El punto al que llegamos es, pues, el de cómo se construye la denuncia del antagonismo en tanto tal, presupuesto por el discurso populista como el único estado posible mientras se mantenga el *statu quo*. En la propuesta teórica de Laclau, el antagonismo como experiencia de lo social juega un papel casi más importante que el propio «pueblo», en la medida en que articula la vivencia de la *falta* como imposibilidad de una reconciliación, y que ello desemboca en una necesidad de transformación radical del orden, asumida por la *plebs*. En las novelas, este aspecto de la denuncia se asienta en una percepción *in crescendo* de la situación de la nación por parte de los personajes colectivos, desde un primer momento marcado por la idea de una oposición al poder más o menos duradera y estable, hasta su expresión final más angustiada: la conciencia del feroz desmantela-

miento que ha sufrido la patria como espacio simbólico de identificación colectiva. Se trata de una mirada del «pueblo llano», mediada de forma absoluta por la vivencia de la injusticia como única forma de vinculación con el poder, que se va magnificando progresivamente hasta que los propios símbolos de la nación pierden todo su valor. Alcanzado este punto –ejemplos claros de ello son *Redoble por Rancas* o *Chambacú, corral de negros*– el himno, la bandera, el pasado heroico al que remitirse y la propia apelación al país o la patria se han vuelto entidades sin significado, incapaces de reunificar en torno suyo sentimientos o lealtades compartidas. El agudo sentido del engaño que los personajes expresan en esta instancia habla claramente de una conciencia nueva: los gestos, palabras y objetos sobre los que se construyeron los referentes y las promesas de una identidad común se hallan irremisiblemente degradados. La idea que se repite una y otra vez en este momento es la de una enorme mentira y, ante ella, surgen manifestaciones de dolor, frustración y rabia, además de que para algunos protagonistas el descubrimiento se realiza ante la perspectiva de su propia aniquilación. Una vez que la conciencia de los protagonistas ha alcanzado este estadio, lo que queda es un espacio social en donde la fragmentación lo ha ocupado todo: la polarización alcanza su máximo grado de tensión y el «pueblo» y la nación se encuentran arrinconados en extremos opuestos del universo narrativo sin que pueda tenderse ningún puente entre ellos. Lo que resta es, o bien la expectativa de una destrucción sin remedio, o bien la esperanza de una restauración milenarista de un orden más auténtico, basado en la restitución de la justicia. Si volvemos entonces a la teoría de Laclau y a la etapa final de la formación de un «pueblo» populista, deberíamos estar en condiciones de encontrar en las novelas una *plebs* que reclama ser el *populus* legítimo desde esa conciencia de ser los únicos sujetos capaces de identificarse con las aspiraciones colectivas generales y, por ende, los únicos en posición de restaurar los auténticos valores colectivos. En los textos literarios, sin embargo, no es posible decir que esta conciencia aparezca en los protagonistas desde el comienzo de la acción. Se trata más bien de un proceso en el que existen al menos tres etapas, solo la última de las cuales coincidiría plenamente con esa investidura de la *plebs* en *populus* por medio del auto-reconocimiento de una consustanciación con la patria.

En la primera de ellas, más que de un impulso de ruptura con el orden establecido deberíamos hablar de un intento de reincorporación del «pueblo llano» al *populus* como forma de resolución de los antagonismos. Lo que todavía prima en esta instancia es la capacidad de conciliación, basada en los esfuerzos por reivindicar el valor de los aportes de los protagonistas a la construcción de la nación y, por consiguiente, en obtener el reconocimiento de su pertenencia legítima y plena a ella. El aspecto principal que cobra dicho intento es el de la defensa de la tierra, como espacio material que simboliza la propia contribución a la comunidad[10]. Recuperar la tierra usurpada o luchar para evitar su despojo serían, desde esta perspectiva, maneras de ratificar ante la nación la legitimidad de

[10] Es evidente que el problema de la tierra se extiende a lo largo de los textos y que no hay un *primer* momento de conflicto alrededor de ella que luego se desvanecería. Lo que queremos decir es que la amenaza del despojo, o los intentos por recuperar la tierra ya usurpada, van dejando paso a una situación en la que, sin perder centralidad, ella se convierte en un punto de articulación simbólico de todas las demás injusticias y agravios.

una pertenencia severamente cuestionada. Este primer momento de búsqueda de reconocimiento y re-inclusión, como sabemos, no funciona. Frente al fracaso, surge una nueva percepción del escenario en el que se mueven los personajes cuyo resultado es una imagen aún más negativa del mismo. Podría decirse, entonces, que la segunda etapa en ese camino hacia la identificación con el *populus* se produce cuando los protagonistas comienzan la dolorosa comprobación de que el poder está irremediablemente en contra suyo, y de que no pueden esperar de él más que episodios de privación o de carencia. En la mayoría de los textos, este momento coincide con el desdoblamiento de la identidad del «bloque enemigo» que desliga el abuso del poder de los personajes puntuales y pasa a asociarlo con entidades abstractas o muy generales –«el gobierno», «la ley» o «la patria»–, haciendo con ello de la violencia una presencia ubicua y omnipotente mucho más extendida que antes. La consecuencia es el descubrimiento de la soledad en la que ha quedado el «pueblo» frente a un enemigo contra el cual no parece haber defensa posible.

Llegamos así al último paso en la creación literaria de un «pueblo» *populista* que tiene lugar, a nuestro juicio, en ese instante en que los personajes colectivos finalmente asumen la lucha como única solución posible. Los actos de resistencia al poder con que suelen terminar las novelas, cualquiera sea la forma que ellos adquieran, expresan algo más que la voluntad de los protagonistas de resistirse a las consecuencias de abusos y humillaciones puntuales; son, por el contrario, la manera en que se manifiesta la defensa de aquellos principios que deberían regir la nación y que solo ellos se sienten encarnando. Mirado así, estas acciones adquieren una dimensión de mucho mayor trascendencia que la que puede tener aquello que puntualmente se defiende en cada caso: los protagonistas luchan por sus propios intereses, en la medida en que el objeto en conflicto les pertenece, pero lo que verdaderamente se pone en juego es la cancelación de la brecha entre el orden, el poder y los valores que deberían regirlos, y la degradación moral en que ha caído el *populus*. En este sentido, la denuncia no puede más que articularse sobre una fundamental distinción entre la nación *histórica*, la que ha caído en la corrupción y ha sido vaciada de su verdadero contenido, y la nación *auténtica*, cuya validez no se cuestiona a pesar de encontrarse ausente de la sociedad establecida. De este modo, si la *plebs* puede terminar identificándose con los principios ausentes de la nación a través de la lucha contra el poder, es porque ese orden auténtico todavía sigue vigente en tanto ideal y porque ella lo ha terminado encarnando. El «pueblo llano» aparece, pues, como el agente de una restauración de la nación de cuya legitimidad se inviste para llevarla a cabo. Esto daría cuenta de dos elementos importantes en estos textos de denuncia. Por un lado, la decisión de resistir al poder nutre a la ficción en dos direcciones diferentes, expresando la desesperación de unos personajes colectivos dispuestos a ofrecer su vida por defender los valores de la patria pero, al mismo tiempo, el descubrimiento de una energía heroica que tanto los convierte en patriotas como confiere a su lucha el valor de una cruzada épica por la justicia. Por otro, permitiría rastrear un origen diferente para esa veta profundamente utópica y mesiánica de las novelas que se asienta en el viejo símbolo del justo sufriente finalmente llamado a ocupar el lugar que le corresponde y que es, en este caso, una de las principales estrategias discursivas del populismo. Finalmente, es importante reconsiderar el significado que pueda tener el hecho de que la reivindicación de la *plebs*

como *populus* sea solo el momento final de un desarrollo más largo. La conciencia de que la lucha contra el poder es el único remedio a la crisis de la nación es también la expresión del encuentro de los personajes con una facultad que, para todos o para algunos de ellos, supone un descubrimiento y un reaprendizaje: es el momento de reapropiación de una vieja capacidad olvidada. En ninguno de los textos los protagonistas colectivos aparecen como sabiendo de antemano que tienen a su disposición la posibilidad de resistirse y, mucho menos, que son los auténticos representantes de los principios de la patria. La reivindicación final del lugar y la función del «pueblo» suele ser, para sus miembros, el resultado de un arduo camino de auto-descubrimiento que es también la historia que narran las novelas.

A través de este recorrido, hemos comprobado que se puede hablar del «pueblo llano» como un protagonista colectivo que, en el desarrollo de la ficción, se convierte en un «pueblo» *populista*, y en cuya representación se despliega además una imagen de los conflictos de la nación tal como fueron formulados por dicho discurso. Debemos intentar responder, por tanto, a la cuestión de qué pudo haber acercado a la narrativa de denuncia social latinoamericana, entre las décadas del cuarenta y el setenta, al lenguaje del populismo. Sobre todo, es importante reflexionar acerca de las distancias que la apelación al mismo establece con respecto a la influencia marxista, la más reconocida por la crítica, en tanto populismo y marxismo pueden ser considerados por igual fuentes ideológicas de ideas disidentes, contra hegemónicas, capaces de actuar como recursos valiosos para el discurso literario, pero que aún así conservan claras divergencias entre ellos. En este sentido, es necesario tener presente que la denuncia que articulan los textos es mucho más amplia que la sola crítica al sistema económico, y que la ficción se aleja notoriamente de una caracterización de clase, étnica o cultural de los protagonistas colectivos acotada o restrictiva. Como resultaría imposible, sin embargo, extendernos en largas consideraciones, mencionaremos solo las más significativas.

La primera tiene que ver con que el marxismo no se postula, en principio, como una crítica a la legitimidad *política* del sistema, cosa que sí hace, y directamente, el populismo. Este último logra gran parte de su capacidad de interpelación y de su efectividad a través del intento por demostrar que el orden de cosas establecido ha perdido su legitimidad, siendo evidencia de ello la experiencia de la injusticia como una *falta* extendida y el antagonismo consiguiente. Para el caso del marxismo, si bien es cierto que puede acceder a un tipo de crítica similar, lo es también que lo hace a través de mecanismos mucho menos directos que el populismo, en la medida en que su esfera «natural» de reflexión no es el sistema político sino el económico, y en tanto «lo político» como tal suele ser considerado una manifestación más o menos refleja de ese otro nivel. En estrecha relación con esto, la otra dimensión de crítica a la que el marxismo accede pero, nuevamente, como producto en cierto modo secundario de sus teorizaciones, es la que tiene que ver con la nación y con los principios que deberían gobernar la vida del *populus*. Al discurso populista, sin embargo, le es esencial apuntar de forma permanente a la nación como marco al cual dirige en verdad su cuestionamiento del orden. Patria y nación son, además de un sistema económico que puede generar vínculos de explotación –solo una de las formas que adopta, en todo caso, la experiencia de la falta–, espacios que se su-

ponen regidos por determinados valores en los que los individuos depositan sus expectativas y lealtades o, para decirlo de otro modo, lugares de identificación entre los distintos sujetos y de convergencia de solidaridades. Esta dimensión ética y afectiva, ausente de los análisis marxistas, juega un papel de suma importancia en la formación de la identidad popular y en la capacidad de articular una crítica al sistema que resulte significativa para ese mismo «pueblo». Es, por otra parte, lo que le permite al populismo postular la existencia de una nación degradada y otra auténtica y, con ello, su propio proyecto de restauración a través de la *plebs*. Es esta dimensión, pues, la que resultaba esencial a las novelas a la hora de encaminar un cuestionamiento dirigido, no únicamente hacia la esfera de la explotación económica, sino sobre todo hacia un modelo de nación que provenía de las prácticas del siglo XIX y al que señalaban como responsable de la exclusión real y simbólica de determinados sujetos colectivos.

Más significativo aún resulta el hecho de que el populismo traduce las distintas denuncias que profiere contra el sistema institucional a un trasfondo de orden *moral*, porque es esta valoración la que define al «pueblo» como su sujeto. En el marxismo, la clase proletaria capaz de convertirse en el actor histórico que promueve la revolución se delimita por su posición dentro del sistema económico, por la forma en que se vincula al modo de producción capitalista y a la burguesía como propietaria de los medios de producción. El relato que el marxismo realiza de la historia no se sostiene si se eliminan estas consideraciones. El populismo, por su parte, no sobrevive tampoco si eliminamos el papel que la *moral* cumple en su concepción de la sociedad y ello por una razón ineludible: el sujeto populista se forma en torno a la *vivencia de la injusticia como agravio moral*. Lo que Laclau denomina la *falta* es básicamente una experiencia subjetiva, aunque pueda medirse o contrastarse con datos de la realidad. No se puede definir la identidad del «pueblo» únicamente a través del circuito que se genera entre el planteo de la demanda y su desconocimiento por parte del poder; es necesaria una dimensión añadida que resulta, a la postre, determinante: *vivir* esa negación y ese desconocimiento como una injusticia compartida, como el incumplimiento de un deber. En tanto identidad definida a través de una vivencia, el «pueblo» es enormemente más inclusivo en el populismo que en el marxismo, además de que, claro está, el marxismo no habla de «pueblo», mucho menos de *plebs*, entidades incapaces de ser definidas por su posición económica dentro del sistema. Al cristalizar en torno a una vivencia subjetiva de lo social, el populismo obtiene una notoria apertura de su campo de interpelaciones: permite que las adscripciones sean múltiples y, asimismo, que la identidad popular no quede constreñida a la aparición de determinados contenidos específicos «de conciencia», como sucede con el concepto marxista de clase. Si tenemos en cuenta, por otra parte, que la injusticia a la que el populismo se refiere no es tan solo económica, sino que atañe a distintos aspectos del agravio –el no menos frecuente de ellos asociado a la negación simbólica de determinados sujetos dentro del espacio de reconocimiento colectivo–, es posible comprender por qué a las novelas de denuncia social, abocadas como estaban a la revalorización de unos actores sociales largamente desdeñados y marginados, un discurso de este tipo les ofrecía un repertorio inestimable de estrategias reivindicativas.

Finalmente, el juicio moral que el populismo moviliza en torno al orden institucional tiene un sentido mucho más profundo que se vincula a su función de reivindicador de nuevos sujetos *políticos*. Para el populismo, la inmoralidad del poder consiste en que ha dejado de guiarse por los principios que deberían determinar su accionar, desconociendo a una parte del *populus* y actuando en contra de ella. Pero esa misma inmoralidad del poder es la que convierte al «pueblo» en un *sujeto político moralmente legitimado*. Esto es, la experiencia de la *falta* no solo provee de legitimidad al «pueblo» populista para reclamar la justicia ausente y la restauración del orden; más fundamental aún, lo convierte en un sujeto colectivo autorizado para actuar políticamente de manera legítima en su resistencia al poder. El populismo propiciaba, pues, algo que en el marxismo es mucho menos evidente: una vía para dotar de legitimidad política –lo que antes llamamos la *repolitización* de la *plebs*– a actores altamente desvalorizados y privados de reconocimiento, un objetivo que las novelas perseguían en estas décadas con el mismo ahínco con que otras formas de acción lo hacían en otros escenarios.

Malvina Guaraglia
Universidad Autónoma de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Luis (1994). *Populismo y democracia*. México. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Alegría, Ciro [1941] (1973). *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires. Editorial Losada.

Annino, Antonio (1994). «Ampliar la nación». *De los imperios a las naciones. Iberoamérica*. Antonio Annino, Luis Castro Leiva y François-Xavier Guerra (comps.). Zaragoza. Ibercaja Obra Cultural, 547-567.

— y François-Xavier Guerra (coords.). (2003) *Inventando la Nación. Iberoamérica, siglo XIX*. México. Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, José María [1964] (1982). *Todas las sangres*. Barcelona. Alianza Editorial.

Colom González, Francisco (2003) *El fuste torcido de la hispanidad*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.

— (ed.). (2005). *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid. Editorial Iberoamericana.

Guerra, François-Xavier (1994). «The Spanish Tradition of Representation and its European roots». *Journal of Latin American Studies*. 1. 26. 1-35.

— (1998). «De la política antigua a la moderna. La revolución de la soberanía". *Los espacios públicos en Iberoamérica, ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*. François-Xavier Guerra y Annick Lempérière. México. Fondo de Cultura Económica. 102-139.

Ipola, Emilio de (1987). *Ideología y discurso populista*. México. Folio Ediciones.

Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Madrid. Paidós.

— (1978). *Política e ideología en la teorías marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid, Siglo XXI Editores.

LANDI, Óscar (1983). «Sobre lenguajes, identidades y ciudadanías políticas». *Estado y política en América Latina*. Norbert Lechner y Ernesto Laclau (eds.). Mexico, Siglo XXI Editores. 172-198.

MORAÑA, Mabel (1984). *Literatura y cultura popular en Latinoamérica (1919-1940)*. Minneapolis. Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura.

QUIJADA, Mónica (2003). «¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano». *Inventando la nación. Iberoamérica en el siglo XIX*. Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.). México. Fondo de Cultura Económica. 287-315.

— (2008). «Sobre *nación, pueblo, soberanía* y otros ejes de la modernidad en el mundo hispánico». *Las nuevas naciones. España y México 1800-1850*. Jaime E. Rodríguez O. (coord.). Madrid. Fundación MAPFRE. 19-53.

— (2009). «El pueblo como actor histórico. Algunas reflexiones sobre municipalismo y soberanía en los procesos políticos hispánicos». *El lenguaje de los «ismos»: vocablos vertebradores de la modernidad*. Marta Casaús Arzú (ed.) Guatemala, SIG Editores [versión original]

Roa Bastos, Augusto [1960] (2008). *Hijo de Hombre*. Barcelona. Random-House Mondadori.

ROIG, Arturo Andrés (ed.). (2000). *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ROLDÁN VERA, Eugenia (2007). «*Pueblo* y *pueblos* en México, 1750-1850: un ensayo de historia intelectual». *Araucaria*. 17. 9. 268-288.

SCORZA, Manuel [1970] (2002). *Redoble por Rancas*. Edición de Dunia Grass. Madrid. Editorial Cátedra.

SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances in Latin America*. Berkely, Los Ángeles, London. University of California Press.

SVAMPA, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires. Ediciones el Cielo por Asalto.

YÁÑEZ, Agustín [1962] (1970). *Las tierras flacas*. Madrid. Salvat Editores y Alianza Editorial.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel [1963] (1990). *Chambacú, corral de negros*. Bogotá. Biblioteca Didáctica Anaya-Rei.

Mercedes Rodríguez Pequeño
Geografía vital en la narrativa de Francisco Umbral
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 279-291

GEOGRAFÍA VITAL EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO UMBRAL[1]

La novela tiene múltiples posibilidades para dar forma al espacio, y en ocasiones es el elemento que le da sentido y razón de ser a la obra. A pesar de las más recientes aportaciones teóricas, me remito a Edwin Muir, quien ya en 1928, en *The Structure of the Novel*, entendió el espacio como parte integrante del mundo novelesco directamente referido al personaje, y por tanto variable. Distinguió novela de acción, que se desarrolla en el tiempo, y novela de personaje, en la que la acción sigue una pauta estática. La denominación de este tipo de novela –en el que incluyo las de Francisco Umbral– se debe al hecho de que lo que da proporción y sentido a las partes es el perfecto tratamiento del personaje. En esta línea, observa Ricardo Gullón, tiene sentido una concepción espacial de la novela cuando depende «de la utilización del espacio como elemento caracterizador del personaje» (1980:11), y con buen criterio, dedica un apartado de su libro *Espacio y novela* a la "Simbiosis espacio-personaje».

Los libros –novelas o memorias– de Francisco Umbral que tienen la ciudad de Valladolid como escenario son muchos, todos los que acogen como núcleo temático la infancia, adolescencia y primera juventud, que son de marcado carácter autobiográfico, porque se corresponden con los años en los que el autor vivió en esta ciudad. Si bien, unos más que otros muestran la geografía de forma más directa y explícita:

Balada de gamberros (1965)
Memorias de un niño de derechas (1972)
Los males sagrados (1973)
Las ninfas (1976)
Los helechos arborescentes (1980)
Las ánimas del purgatorio. (1982)
Giganteas (1982)

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Ampliación del estudio de espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2009).* (código VA009A10-1) financiado por la Junta de Castilla y León.

Entregado el 6 de marzo de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

El hijo de Greta Garbo (1982)
Capital del dolor (1996)
Los cuadernos de Luis Vives (1996)
La forja de un ladrón (1997)

De los más de 110 libros publicados, entre ellos unas cuarenta novelas, once tienen a Valladolid como escenario o telón de fondo y permiten una categorización razonablemente definida, aunque este trabajo no permita un detalle más exhaustivo.

La consideración de la geografía en la narrativa de Umbral no ha pasado inadvertida, pero sí, tal vez, está solapada por estudios que han puesto más el acento en la excepcionalidad de su estilo, en la dimensión autobiográfica de creación del personaje, o en el análisis de otros temas.

A diferencia de otros novelistas que han retratado Valladolid (Trapiello, García Ortega, Cossío, Martín Garzo o Delibes), su singularidad le aleja del tradicional antagonismo ciudad/campo; o de la oposición centro-periferia. Umbral ofrece un tratamiento de la ciudad totalmente nuevo, y la geografía se convierte en documento sentimental y social de su vida y su época, y no como recurso de simple realismo, sino que incide en la dimensión reflexiva. Pero sobre todo, en estas novelas de Francisco Umbral hay una concepción vital y lírica de la ciudad que potencia la relación mundo-yo, mediante una geografía real que alcanza un nivel general y universalizador, y se ofrece un sutil tratamiento del territorio que sirve para garantizar la verosimilitud testimonial y humana del texto, al mismo tiempo, que permite una interpretación del espacio. Cada elemento del paisaje urbano es un signo que conlleva un significado, una denotación acompañada de ricas y complejas connotaciones.

San Isidoro, hace ya muchos siglos, y grandes teóricos lo corroboran en la actualidad, al referirse a la ciudad establecen la diferencia entre *urbs* y *civitas*. *Urbs* remite al aspecto material, a los edificios, las piedras, y responde a las necesidades prácticas. La *civitas* se refiere a la identidad espiritual, «a las emociones, rituales y convicciones que reciben forma en la ciudad» (Kagan, 2000) [2]. Y este es el proceso en la unión de geografía y vida en la obra de Umbral, que parte de la urbe y se adentra en la ciudad, en un doble proceso constructivo ético y estético. Cuando la urbe, a través de una intensa percepción visual, es vivida, se establece una relación, a veces, armoniosa, conflictiva, otras, con las emociones y los sentimientos que la reaniman, y la experiencia espacial es interiorizada por parte del protagonista, que aunque cambia de nombre en algunas novelas, siempre es el mismo, revitalizando la materialidad de la urbe. La urbe acoge al protagonista y éste le imprime su carácter.

Francisco Umbral, cuando ya tenía cuarenta años, empieza a rememorar y reescribir en su narrativa, con grandes dosis de invención, su vida infantil y adolescente. Y –a

[2] En las definiciones sociológicas no existe unanimidad al establecer la distinción entre la ciudad y lo urbano. Coincide con el criterio expuesto Robert Ezra Park (1925 Y 1984), para quien la ciudad está involucrada en los procesos vitales de la gente, y la considera producto de la naturaleza humana. Sin embargo, para H. Lefebvre (1972 y 1976), la ciudad es un objeto espacial que ocupa un lugar y una situación, mientras que lo urbano es una forma, la del encuentro y de la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social.

diferencia de la indefinición temporal que caracteriza a todas sus novelas– el trazado urbanístico de la ciudad, de manera inevitable e inequívoca, aunque intensamente lírica, se muestra en su realidad material, en su dimensión de urbe, para convertirse en una realidad simbólica que configura un proceso de formación, porque el protagonista de las novelas, incrusta su vida en la geografía de la ciudad, y la ciudad en su vida, transformando lo individual en una dimensión colectiva, pero lejos del sentido social de la socio-semiótica que considera el entorno urbano como un símbolo social compartido (Gottdiener, 1994).

De este viaje conjunto con Francisco Umbral, al contemplar la *urbs*, obtenemos un conocimiento placentero de Valladolid. Por ejemplo, en *Los helechos arborescentes* aparecen: La calle Conde de Ribadeo, la Plaza del Rosarillo, la Plaza del Ochavo, la Fuente el Sol, la Cuesta de la Maruquesa, el Barrio de San Martín, el Paseo de Zorrilla y el Matabarros, El puente Mayor, el Campo Grande, la Academia de Caballería, el Café Cantábrico, el Café del Norte, El hotel Inglaterra, el Teatro Calderón, la calle de las Angustias; Santa Clara, la Magdalena, San Juan, La Pilarica, los Pajarillos, el Esgueva, el Pisuerga, el Diario Pinciano, el *Norte de Castilla*,….

Y en *Capital del dolor.*

> La calle de la Pasión, la Plaza Mayor, la Acera de San Francisco, Fuente Dorada, la judería, San Pablo y San Gregorio, los prostíbulos, la cárcel…

Lugares reales que aparecen con sus propios nombres o con nombres ficticios.

Y lo hace conjugando realismo y objetividad con lirismo y subjetivismo, realidad y ficción. El narrador-protagonista describe una plaza (no indica el nombre, pero sabemos que es la Plaza de San Miguel):

> redonda, espaciosa, con bancos de piedra, también circulares (en los que jugaba mucho de pequeño [ya está relacionando el lugar con su vida]) y una farola en el medio, pétrea, enorme, con cuatro brazos y cuatro faroles [sigue diciendo y observemos de qué manera tan poética] que daban una luz blanca en verano, amarilla en invierno, verdosa en los atardeceres con niebla de la primavera y el otoño. La plaza estaba cerrada por las grandes casas del barrio, los palacios, los viejos edificios habitados por sombras, o deshabitados, las iglesias y las enormes oficinas militares. También había algún colegio y algunas tiendas. (…) Seis calles entraban en aquella plaza o, mejor dicho, no entraban, sino que desaguaban allí su soledad sin faroles, y todo hacía subir el caudal del silencio y solemnidad que tenía el gran redondel. Una calle era afilada y fría como un cuchillo que venía del norte, [calle León] otra era delgada y conventual, [San Blas], había un callejón corto, torcido y borracho, [Gardoqui] y una calle ancha y bella, con varias iglesias y conventos, [La Concepción] y otra calle estrecha y pobre, que quedaba redimida por las luces que le venían de poniente, [Doctor Cazalla] y, finalmente, una especie de calle comercial, con muchas mercerías y tiendas de comestibles [San Antonio de Padua]" (*Las ninfas*, p.63).

Pero el novelista no nos muestra las calles, plazas, edificios, parques, ríos, el monte, el canal, el pinar o las acequias, como mero recurso de localización, ni siquiera como ámbito de actuación, porque sabemos muy bien la escasa trama de estas novelas, ni por supuesto lo hace como urbanista, ni a modo de guía turística, sino como formas de la ciudad que construyen la identidad y las convicciones del personaje, porque he aquí lo excepcional de esta narrativa: estos puntos geográficos –como veremos a través de cuatro recorridos- nos hablan de humillación, de marginación, de clases sociales, de rebeldía y moralidad, de búsqueda de identidad y de proyecto vital.

1.- El territorio de la marginación, la humillación, y la constatación de las clases sociales

Uno de los miembros del Círculo de Bajtín, el más antiformalista, P.N. Medvedev, en *El método formal en la ciencia literaria* (de 1928, aunque traducido al italiano en 1977) introduce el «ideologema» para señalar los materiales ideológicos que aparecen en el texto, configurando la novela como una realidad social, que le permite incorporar la singularidad de la obra «al proceso vital de la interacción, tal como se da en la unidad concreta de la vida histórico-social». De la teoría bajtiniana sobre el dialogismo deriva el concepto de «intertextualidad», entendida como la relación que mantiene un texto con otros textos, literarios o no (Martínez Fernández, 2001:45). Y en este caso la intertextualidad se da con textos-monumentos no literarios. Podríamos seguir señalando el alcance teórico sobre esta realidad –espacio-hombre reflexivo-, no obstante, creo más conveniente mostrarla a través del texto.

Francisco Umbral nos recuerda que *Balada de gamberros*, *Las ninfas* y *Memorias de un niño de derechas* son «tres colores del arco iris para un mismo paisaje»: la infancia, a la que se acerca con «infinitas miradas y luces» que le aclaran las cosas y enriquecen su personalidad. Efectivamente, la geografía vallisoletana le proyecta muchos colores, muchas luces y él ejerce sobre ella múltiples miradas. Si bien hemos de señalar que no olvida, dentro del ámbito espacial, la atmósfera, el ambiente, cargado de olores, sonidos, de experiencias táctiles, además de las visuales, pues como se trata de una geografía perceptiva contiene elementos de toda la experiencia sensible, como cuando con un espléndido juego sinestésico siente «los calientes olores cotidianos», en *El hijo de Greta Garbo* (p.31). En su narrativa aparece una sola voz, en singular o en plural, pero muchas miradas. El niño-adolescente no muestra una visión única de la ciudad, porque reconoce que todo tiende a reproducir esa estructura dual –«que en los libros chinos de mi primo se llamaba el ying y el yang»–. (*Los Cuadernos de Luis Vives*, p.17), y que él considerará sublimidad o necesidad, grandeza y miseria, amor y rencor, sueños y odios, paraíso e infierno. Ya de muy niño, cuando subía la escalera de mármol del Ayuntamiento, Francesilllo comprendió que las cosas son dos, el movimiento dialéctico que completa el uno al otro, porque se oponen, o mejor, se suponen (*El hijo de Greta Garbo* p. 24). Así pues, todo, lo deseado y lo prohibido, lo bueno y lo malo, sucede en el mismo espacio acotado de la ciudad, pero no al mismo tiempo.

El autor rememora, inventando, cómo en la corta infancia republicana, Francesillo participa del primer ceremonial de la grandeza en el espacio geográfico que se inicia en

el camino de su casa, en la calle de San Blas, hasta el Ayuntamiento, edificio en el que había una biblioteca municipal, acogedora, surtida, libre y concurrida, en la que se siente importante. Aquel niño que el autor recrea también asiste a los conciertos en el Teatro Calderón, y acompaña a su madre al Casino, al Salón Rojo del Corisco –cuyo nombre se mantiene todavía en los recreativos de los soportales de la Plaza Mayor–y pasea por el Frondor y el Parque del Poniente. También va al cine. Y observa: «Ser de Azaña, para el niño que yo aún era, consistía en sentarse en la terraza del Ideal Nacional (más nombre de periódico que de café), a ver pasar la gente, la prisa o la tardanza de las clases medias». (*El hijo de Greta Garbo* p. 51).

Aquella fue la geografía de lo sublime. Pero poco tiempo después, el niño siente cómo ese mismo Teatro Calderón es asaltado por unos «políticos grises y unos madrileños azules, violentos, negros, refulgentes de hebillas y pistolas» (*Capital del dolor*). Y en aquel sereno Parque Grande ahora resuenan los disparos de los fusilamientos en las cocheras de los tranvías, en el Paseo de Filipinos. Porque aquellos espacios de libertad y grandeza se convierten para el protagonista en el escenario de la incomprensión de la guerra. Ahora encamina sus pasos infantiles hacia un territorio que le inquieta –de la escuela pública José Zorrilla al refugio, y del refugio a la escuela–; le impresiona el edificio de Capitanía General, hacia donde se dirigen los camiones de militares; y le asombra una ciudad que acoge moros, regulares, falangistas, legionarios, italianos y alemanes (*Capital del dolor*).

No obstante, el niño observa que, durante la guerra, existe un espacio privilegiado: el de los cafés de la retaguardia, que eran lugares de paz y seguridad, al que acudían los héroes y las señoritas de la ciudad; las exquisitas cafeterías, como El Horno Francés (en la calle Cánovas del Castillo), a donde acudían los italianos, o el Casino, lugar donde se reunía la autoridad informativa.

Lejos de la Calle Principal, que en *Los Cuadernos de Luis Vives* ya aparece como calle Santiago, la geografía es otra: están los suburbios, los barrios de las prostitutas, que frecuentaban los moros; el barrio ferroviario, los Pajarillos o Santa Clara, por los que atravesaba el tren; las tapias del cementerio, también lugar de fusilamientos; el hospital que acogía a los tuberculosos. Y frente a las exquisitas confiterías, las tiendas a las que se iba con la cartilla de racionamiento, oteando a los rojos por los tejados, y se acudía a por la limosna a Pan y Catecismo, (en la confluencia de Juan Mambrilla y Duque de Lerma) o a la Gota de Leche, centro de beneficencia situado en la calle Núñez de Arce.

En contraste con el protector espacio infantil de la biblioteca, la calle es el lugar irascible, por el que camina, inquieto, el Francesillo adolescente. Enseguida, tras disfrutar de la grandeza, sobrevino la inquietud, llegó el desahucio de la vida, el desalojo de las seguridades primeras, y se da cuenta de que el mundo no le pertenece, porque en la calle, parece que hay un dueño absoluto de todo, un hombre solo y sombrío. (*El hijo de Greta Garbo*, p. 62).

La visión geográfica, en su vida adolescente, en la posguerra, adquiere otros matices, porque comprueba que la geografía de la ciudad espeja la división social. La diferencia social del niño que procede de una burguesía modesta venida a menos, evidentemente, está explicitada, de forma plástica y tremendamente sugerente, en acontecimientos, jue-

gos, objetos, como cuando en *Memorias de un niño de derechas* constata, ante la bicicleta, como signo de riqueza, que «ellos eran los de las bicicletas y nosotros los de las chapas de gaseosa» (112), y lo mismo con el balón –de reglamento o de trapo–, o con la ropa, blanca, de unos, o del Auxilio social, la de otros. Y tiene una percepción precoz de la diferencia social en su propia casa, ante la discriminación que observa entre su primo y él, al único que envían a hacer recados. De igual manera, comprueba que la geografía muestra la división social.

La mayor consciencia de su situación social está en el recorrido por las calles, a la carbonería, o hacia el Mercado del Val, para hacer los recados. Insiste en el infierno que para él suponía atravesar las calles con el cesto de la compra, que escondía entre sus ropas, frente al momento de sublimidad que representaba, para el aspirante a poeta, pasear por la calle Santiago. Por unas calles se siente artista, por otras, humillado, pues el exterior de su ciudad está configurando el interior del personaje. De ahí el valor simbólico de los espacios urbanos, porque no sólo los transita, los habita y los produce, creando la ciudad con sus propias emociones.

El paseo hacia la catedral herreriana, para la misa dominical, entraba dentro de su itinerario social, pero también cultural, más que religioso, porque el incipiente poeta admiraba lo bien que hablaba don Marcelo González. El adolescente snob no pierde la oportunidad de mezclarse con la gente bien de la ciudad, por eso va a la Catedral de escaleras de piedra y escalinatas irregulares, aun reconociendo que pertenece a una familia venida a menos. Asimismo, el camino hacia el barrio de las prostitutas, además de la trasgresión que representa el descubrimiento del sexo en su adolescencia, incide en la construcción de un yo consciente de la diferencia entre estas mujeres y las que asisten a misa de una en la Catedral.

Otros de los momentos en los que el protagonista descubre la conexión de su interioridad con el espacio físico son, cuando desde el río Pisuerga, en una barca alquilada al Catarro, descubre las chabolas, cerca de las Tenerías, y cuando en el paseo del joven hacia el norte, saliendo de la ciudad, encuentra la miseria de los gitanos. De niño ha hecho esta excursión familiar a merendar a la Fuente el Sol. Pero otro color de ese arco iris adquiere la geografía cuando Francesillo va experimentado su proceso formativo. Si el primer paso por el mundo de miseria le produjo miedo, luego le hace pensar en la injusticia de los hombres de la ciudad, que no se acercan al extrarradio para «lavar el dolor de aquellos niños desnudos y madres rajadas» (*Las ninfas*, p.109).

Y otro lugar en el que experimenta el sentimiento de humillación, más significativo porque es un espacio juvenil, es el de los billares de la calle Cascajares [que todavía existen], porque es el ámbito de los estudiantes, que pertenecen a otra clase social. El niño primero, y enseguida el adolescente que ya se siente poeta, experimentan el enfrentamiento a un espacio hostil, a un ambiente poco acogedor, repleto de injusticias, vejaciones económicas y humillaciones emocionales.

2.- La geografía del descubrimiento del sexo, la iniciación sexual y la moralidad

Evidentemente, estos paseos por la ciudad, que son paseos por su conciencia, van marcando el paso de la infancia a la madurez. Uno de los temas claves en los libros de

Francisco Umbral es el sexo, y aunque en su narrativa pretende la confusión entre literatura y vida, recordemos que estamos hablando de Literatura.

«El sexo es una larga mirada demorada, ávida y convulsa, a través de la cual Umbral escribe páginas de enigmática belleza, quizá de las más bellas de su prosa» (Villán, 2009:48-49). La sexualidad del protagonista adolescente se manifiesta incontrolable y potente, porque con ello pretende negar el dominio de una moral y enaltecer la libertad. El sexo aparece como represión o práctica, para desvelar «claves de una conducta, condicionando formas de relación personal o colectiva». Y los lugares propicios para esta manifestación son los parques, los prostíbulos, el río y el pinar. Juega al amor con jóvenes, descubre la pasión por las mujeres, rellena episodios llenos de meretrices. Sin embargo, en estas novelas de su adolescencia no dedica un intenso juego descriptivo del deseo erótico, ni un tratamiento perverso, insistente en las novelas que transcurren en Madrid, que adquieren un carácter provocador y soez.

Observemos cómo nos explica el narrador de qué manera el mismo espacio, en distintas etapas de la vida, conecta de manera diferente con su personalidad, y cómo, de manera magistral, el autor muestra que la vida va quedando grabada en la geografía. Se refiere al Campo Grande en *Los cuadernos de Luis Vives* (p. 59):

> En un parque provinciano y frecuentado va quedando la biografía impresa como sobre el fondo rico y confuso de una litografía. Algo litográfico tiene la vida del poeta adolescente. Al Frondor me llevaron primero, de niño, a echarles barquillos a los patos. Al Frondor volví yo luego, de adolescente, de joven, a mirar ya el parque con ojos literarios… Al Frondor llevábamos a las novias primeras. El Frondor era un paso previo al río, en la cuestión del sexo.

En su infancia conoció la desnudez de Clarita y se enamoró de Teresita (de Buron Brun, 2010: 241-266), quien le sacó de la calle, de las peleas, le introdujo en otro estatus social, y con ella mantuvo los primeros escarceos amorosos, «haciendo vida marital con ella en lo alto de una acacia gigante» dice en *Los males sagrados*, (p.89) con mucha dosis de ficción, pues cuando recurre al sexo como trasgresión, se permite muchas licencias literarias. En los paseos por el Parque Grande, las frondas, el lago y la gruta, llena de estalactitas y estalagmitas, y una cascada donde las parejas de novios se besaban, se siente libre, lejos de la escuela, y en este parque, con amor obsesivo y apasionado, tuvo el cuerpo de la experimentada Electra María Victoria.

Cuando entra en el mundo de las jóvenes, en el mundo mitológico de las ninfas, que son las «chicas malas del barrio», las sitúa en el espacio del río Pisuerga, en la barca donde las besaba, porque el río es otro de los lugares de experiencias sexuales y manifestación de lo prohibido, con la sorprendente ausencia de placer. Ya en sus escapatorias infantiles al barrio donde se concentraban los prostíbulos, había fantaseado relaciones con aquellas mujeres. Y cree que ha llegado a la madurez cuando frecuenta los amores de las prostitutas en los barrios de San Martín y Santa Clara.

Respecto al Pinar, que ha representado un lugar de reposo para la madre y de lectura para el adolescente, el joven declara que

> tiempo más tarde, casi toda la juventud de la ciudad íbamos a los Pinares en julio y agosto (los que no veraneábamos) buscando sobre todo la liberación de la ciudad y la promiscuidad chicos/chicas. Toda la moral, toda la prohibición, no tiene un radio de más de un kilómetro a la redonda. La férrea moral de la ciudad desaparecía en las afueras, y en los pinares de los alrededores. La moral no es una cuestión de la Historia, sino de la geografía.

Una vez al aire libre, entre pinares, tomillos, jaras, montes, acequias y cardos, la moral quedaba muy atrás. «En cuanto se aleja uno de las catedrales y los casinos, la vida se vuelve libre y huertana, pagana y sonriente». (*Los cuadernos de Luis Vives*, pp.74 y 167).

El joven va al pinar buscando en la práctica sexual, la liberación, evitando las prohibiciones. La excursión a la acequia, que venía de las Arcas Reales e iba al infinito, era una variante de la excursión a los Pinares. Pocas veces habla del paisaje, pero ante la acequia y ante los pinos, se expresa con esta mirada de pintor:

> La acequia era un hilo de agua hortelana en el que se iban hilvanando todos los crepúsculos, todos los paisajes, todos los cielos (…). Los Pinares eran un Rembrandt y la acequia era una paganía menestral y joven. (…) El agua de la acequia era marrón, dorada, verde, según los momentos de la tarde, y tenía un fondo legamoso que parecía expresar todo el calor de agosto".(…) Las tardes de la acequia, como un domingo inmenso y sonoro, las recuerdo ahora lejanísimas, y son una lámina que en vano trato de colorear con los colores que entonces no supe ver. (*Los cuadernos de Luis Vives*, p.122).

3.- La geografía de la búsqueda de identidad y el proyecto vital.

De nuevo la insistente creación del espacio ligado a la formación de una ideología, y podemos recordar, a modo de ejemplo, dentro de esta visión que nos interesa resaltar, cómo Eugenio d'Ors «identificó la cúpula con la monarquía y el espacio cultural con la forma que aquella le imponía» (Gullón, 1980:5).

La calle es la principal afición de Francesillo, de ahí su importancia en el proceso de maduración y toma de conciencia. Y así lo reconoce:

> Sólo se es adulto cuando uno puede gustar al mismo tiempo los sabores de la conspiración, la creación, el sexo, el viaje, el peligro, la vida y la muerte, haciendo de ello un todo que, naturalmente, es superior a la suma de los sumandos. Yo no había llegado a eso, claro. *Salía a la calle por no perder el hilo*. (*El hijo de Greta Garbo*, p.128, la cursiva es mía).

El constante y demorado recorrer las calles es una profundización en su historia personal, una búsqueda de identidad, en el sentido que señala Paul Ricoeur, como un yo construido a base de historias y reescrituras.

Francesillo empieza a adentrarse en la inquietud del saber y pasa del patio de la calle y la vida, al claustro de la cultura, en un paralelismo de geografía y sabiduría. Como ya hemos apuntado, su primera inquietud de niño es la de poeta, y en esta persistencia,

Francesillo entra en relación con la clase media, y a través de esta, con el clero. La Congregación situada en el barrio universitario, -él dice «entre palacios platerescos y escurialenses» y nosotros sabemos que se está refiriendo a los Kotskas- le ofrece la posibilidad de publicar algún poema en la Revista. Muchos son los lugares que recorre y los ámbitos que admira, porque están en función de su anhelo de ser poeta. Sigue frecuentando la biblioteca municipal, las clases de inglés que se impartían en el edificio de la universidad y asiste a la Academia de los Artistas, La Escuela de Artes y oficios, donde aprendió dibujo. Ahora cruza «patios góticos, escurialenses, platerescos, rococós, patios románticos con yedra, patios militares con soportales, patios nobles con pozos…. Y aquella sucesión de patios era ya para mí como la sucesión de los libros, de las épocas históricas, de los ciclos culturales» (*Las ninfas*, p. 26). Se refiere al palacio de Santa Cruz, el palacio de San Gregorio, la Casa de Zorrilla, etc.

En esta época de efervescencia literaria, el ámbito de la cultura le parece más pacífico y menos sangriento que el espacio recorrido cuando niño, de la escuela al refugio y del refugio a la escuela, con los rojos en los tejados y los fusilados en las tapias del cementerio. Y con otra atmósfera y color que distinguían el día o la noche:

> Las plazas tenían una anchura distinta en la noche. No es que fuesen ni que pareciesen más grandes que de día, sino que entraban en otra dimensión del espacio y del tiempo, y la ciudad diurna, tan municipal y cotidiana, tan laboral y castrense, se tornaba, a aquella hora, una ciudad distinta, más culta y apacible, más antigua y vivible, hasta llegar a explanadas hermosas donde el aire era todavía azul, con un horizonte de colegios e iglesias, una geometría de faroles ilustrados y un jardín pequeño, espacioso, pulido y húmedo de niebla. Era ya un placer entrar en aquellos palacios abiertos a la cultura, en aquellas arcadas docentes que tenían para mí el prestigio de la sabiduría, pisar losas de siglos, siglos como losas, estar no en el infierno del retrete ni en el paraíso azul y falso de la habitación azul, sino en el reino real del verso y el verbo, del libro y el arte. (*Las ninfas* p.26).

Se forja el proyecto vital del niño-joven: está buscando ascenso social, la fama literaria, y la riqueza económica, y lo hace con gran inquietud.

En la Casa de Zorrilla (podía más este nombre que el de Ateneo) se reunían a pasar frío los domingos por la tarde y algunos jueves, y

> En la Casa de Cervantes, por la mañana, había unas veladas poéticas con más entidad los domingos después de misa. Paco Pino, José María Luelmo, Martín Descalzo, Nicomedes Sanz, Ruiz de la Peña, Fernando Allué. La Casa de Cervantes tenía el encanto conspiratorio (ya lo tenía cuando vivía en ella Cervantes) de esas casas que están bajo el nivel de la calle y vestidas de yedra y siglos. Era un casón mínimo, discreto, bello, más romántico que cervantino. (*Las ninfas*, p. 57).

Sorprende tan acertada observación.

Además de buscar el espacio académico de la cultura, el incipiente dandy entró alguna vez El café Royalty, en la calle principal, era café de esquina o rotonda, (en la calle

Santiago esquina a Montero Calvo, actual sede del Banco Santander) porque son los buenos para escribir, en el velador del fondo, como los escritores de Madrid y de París, sobre todo los poetas:

> El Royalty era café de marquesina, como los grandes hoteles de entonces, y esa visera semicircular y plomiza daba un luz azul, cosmopolita, al que entraba y salía en el café: el mismo azul de los grandes expresos europeos, que a veces íbamos a ver pasar a la estación, de madrugada, terminando nuestra fiesta, nuestra juerga, nuestra farra jarifa, en la fonda ferroviaria, que era lo acostumbrado, y por eso mismo lo más original (*Los cuadernos de Luis Vives*, p. 75).

No sólo los claustros de la cultura y los cafés literarios, Francisco Umbral sabe que todo gran escritor –Nietzsche, Unamuno, Machado– ha subido a una montaña para mirar desde allí el mundo e interrogar al cielo. Por eso, hace que el protagonista de sus novelas ascienda al monte, que en Valladolid es la Cuesta de la Maruquesa, donde está la Fuente el Sol, «una fuente popular –un agua fresca de tierra y templada de sol» (…)

> Se llegaba a la falda de aquel monte atravesando tribus de gitanos, caseríos de pobreza, chozas y chabolas que ascendían por las cuestas y en seguida quedaban atrás. Desde lo alto, podía ver la fábrica de harinas, las huertas, y a lo lejos el río ancho y luminoso, y el puente y la larga carretera por la que veníamos. Había también una estación de ferrocarril, un pequeño ferrocarril de vía estrecha que recorría campos de trigo y cruzaba ríos secos. Y un canal largo y curvo que cruzaba los campos de mi infancia, aquel canal lento y limpio, como un río mejor trazado (*Las ninfas*, p. 108-111).

El joven vuelve al Monte, con otra mirada, con otra inquietud y ambición en sus pasos.

Hemos visto que el recorrido por las calles de Valladolid es el instrumento, el medio gráfico con el que nos muestra su visión social, moral, cultural. Y también, en un cuarto recorrido, la vida laboral en los años en que vivió en Valladolid.

4.-La geografía del mundo laboral. La ambición económica

El espacio laboral, opuesto al literario, y entre ambos, el espacio del periodismo. Sus primeros lugares de trabajo, la oficina de reaseguros y el banco, los «ve como cementerios que hay debajo de las ciudades» (*Capital del dolor*, 30-31), frente al espacio abierto del periódico, que le propicia las ilusiones de empezar a soñar con salir de Valladolid. El periódico es el lugar que le catapulta hacia la capital, es el impulso, el símbolo de su cambio. La manera en que aúna periodismo y ambición nos lo explica en *Capital del dolor*, p. 15): «Aquellos periódicos dominicales… me ayudaron a ver claro lo que iba a ser en esta vida, profesionalmente, porque los libros dan sólo calderilla en España» (1996:68). Por eso el protagonista –que ahora se llama Paulo– entra en los cafés de periodistas o de políticos (*Capital del dolor*, 15).

En este recorrido, incluso la manera de pisar su territorio, crea su nueva personalidad –de dandy– que desborda diferencias sociales: «Un alma de poeta también se hace en las zapaterías» (*Los cuadernos de Luis Vives*, pp. 37-38). (La crítica se ha ocupado de la «espacialidad del cuerpo», remitiendo generalmente al cuerpo desnudo, creo que puede acoger perfectamente la significación que aporta la indumentaria, de la que ahora no nos ocupamos). Sin embargo, el periodista, ante la sala de máquinas «sintió que su vocación era más verdad, más cotidianeidad, ante aquellas máquinas que estaban allí para fijar, perpetuar, difundir y consagrar el pensamiento y la prosa del hombre. Los sueños adolescentes se hacían realidad industrial ante los ojos de Paulo» (*Capital del dolor*, p.204)

Habla de los escritores vallisoletanos, los describe y valora, pero, como nosotros ya sabemos muy bien, para mejor definirlos los saca a la calle: Santiago Melero salía de su viejo barrio de San Martín y se encaminaba hacia el periódico. Al igual que Martín Abril paseó mucho su dandismo peatonal, y dando un paseo iba al periódico a entregar su crónica, o Francisco de Cossío, que caminaba del periódico al Casino, explica en *Los cuadernos de Luis Vives* y en *Capital del dolor*) .

Para hacerse su propia biografía, como prolongación y contagio de la sustancia espacial, Francisco hace largos itinerarios, recorre la ciudad de cabo a rabo, pero «En provincias, cuando un muchacho tenía inquietudes, aspiraciones, en seguida empezaba a pensar en irse a Madrid» (p.176). Francisco Umbral es el «joven de provincias que quiere acudir a la capital para cumplir sus sueños de fama literaria» (Candau, 2002:173). No obstante, Vicente Álvarez (2003), también escritor vallisoletano, observó con agudeza cómo ante siete preguntas que hicieron a Francisco Umbral en una entrevista: un recuerdo, una anécdota, qué es lo que más le agrada, qué es lo que más detesta, sus aficiones favoritas, dónde le gustaría vivir y dónde y cómo le gustaría morir, la respuesta fue para todas ellas la misma: Valladolid.

Ya Galdós reconocía que para representar los espacios de provincias hacía falta ser buen conocedor de esos ámbitos, y sobre todo «tener buena pluma». Y ante esta convergencia de espacios que acompasan tiempo y personalidad a la geografía de la ciudad, Rifaterre (1989) habla del «inconsciente intertextual», que descubrimos en la narrativa de Francisco Umbral.

Nada mejor para concluir esta vinculación de geografía y vida que las palabras de Umbral –principal teórico de su obra–:

> La visión geográfica de mi vida, con montes y valles, con ríos y nubes, con cielos y caminos, era, al fin y al cabo, la única visión que podía tener de ella y de mí mismo, pues a medida que el tiempo se nos pierde y huye, se va trocando en geografía, y no es verdad que no deje nada, el paso del tiempo, sino que nos deja unos paisajes, unos lugares, unos colores y unas luces que son el cuajarón de ese pasar (…) El tiempo, sí, se transmuta en geografía, y lo que perdemos en tiempo lo ganamos en espacio , y las horas perdidas de la infancia están ahí (…) en el canal largo y curvo que cruzaba los campos de mi infancia, aquel canal lento y limpio, como un río mejor trazado. (*Las ninfas*, p. 108).

La especificación geográfica es un recurso narrativo excelente para representar una trayectoria vital compleja, de conductas, roles sociales, culturales o sexuales, que tiene el poder de enmarcar lo particular en lo colectivo. El paso del tiempo, de la perdida infancia a la juventud, se mide, no en minutos, ni días ni años, sino en pasos recorridos por calles y plazas, y edificios que las ocupan.

Aunque hemos paseado por una ciudad muy reconocida, ello no debe privarnos de ver el oculto mapa político-social, cultural y laboral impreso en la conciencia del paseante. Sin lugar a dudas, el magistral tratamiento del espacio vallisoletano es otro de los aspectos excepcionales de la narrativa de Francisco Umbral. Ahora bien, tenemos una singular característica concluyente que se nos ha ido poniendo de manifiesto a lo largo de nuestro estudio: la intensa percepción visual que de forma constante se nos mostraba. Son numerosas las expresiones como «contempla la *urbs*», «infinitas miradas» «geografía perceptiva» «visión única de la ciudad» «ver pasar la gente» «el sexo es una larga mirada demorada», etc. etc. o las precisas descripciones de las plazas, calles, parques. Ernst Cassirer, en *Antropología filosófica* (1945), al estudiar el espacio y el tiempo, nos recuerda que el espacio perceptivo es el habitable por el hombre pensante, y contiene elementos de la experiencia óptica, acústica, táctil y kinestésica. Umbral funde en la poderosa palabra –anclada en una singular memoria, y en las vivencias y la asombrosa erudición– *la inquisitiva mirada*. El espacio perceptivo de Umbral contiene, predominantemente, elementos de la experiencia óptica (como el espacio perceptivo de Delibes responde a la experiencia acústica, desde donde capta las múltiples voces de la polifonía desbordante de sus personajes). Umbral aquilata su mirada a la actualidad más vibrante, aunque siempre con la misma instancia enunciativa, y con la interposición de interesadas mediaciones estéticas. Los miopes, como Zola, incluso los ciegos como Milton o Borges, saben sublimar su limitación. La intensa mirada miope de Umbral, su talento visual va más allá de una realidad aparente.

MERCEDES RODRÍGUEZ PEQUEÑO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Vicente (1997). «*Capital del dolor*. Siete postales desde la capital del dolor». En María Pilar Celma (ed.). *Francisco Umbral*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Universidad de Valladolid, 2003, pp. 205-220.

BURON-BRUN, Bénédicte de (2010). «La buena educación». En Bénédicte de Buron-Brun (ed.). *Mujeres de Umbral*. Pau:Université de Pau et des Pays de L'Adour et Editions Utriusque Vasconiae.

CANDAU, Antonio (2002). *Las provincias de la literatura*. Valladolid: Universitas Castellae.

CASSIRER, Ernst (1945). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

GOTTDIENER, Mark (1994). (1ª ed. 1985). *The Social Production of Urban Space*. Austin: University of Texas Press.

GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

KAGAN, Richard (2000). *Urban Images of the Hispanic World*. New Haven, Londres: Yale, U.P.

LEFEBVRE, H. (1976). (1ª ed. 1972) *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península.

— (1981). *La production de l'espace*. (1ª ed. 1974) París: Anthropos, .

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

MUIR, Edwin (1967). *The structure of the Novel*. Londres: Hogarth.

PARK, Robert E. (1984) *Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*. Chicago-Londres: University of Chicago Press. (Artículo de 1915 en The American Journal of Sociology, vol. XX, nº 5).

RIFATERRE, Michael (1989). *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins, U.P.

VILLÁN, Javier (1999). *Francisco Umbral. Premio Provincial de Valladolid 1994 a la trayectoria literaria*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

David Roas
Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico
en la narrativa española actual
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 293-313

EXPLORADORES DE LO (IR)REAL. NUEVAS VOCES DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

Estos son buenos tiempos para la ficción fantástica en España. En la última década, un amplio número de escritores, nacidos entre 1960 y 1975, ha optado por cultivar lo fantástico como vía de expresión privilegiada. No pretendo hablar de 'generación' (un concepto desterrado ya por la historiografía literaria), sino de una apuesta común por el relato fantástico, manifestada a través de una amplia variedad de estilos, recursos y temáticas: desde los que optan por vías más tradicionales, a los que exploran nuevas formas y motivos directamente vinculados con las preocupaciones estéticas e ideológicas de la posmodernidad. Una nómina de autores formada por (y no los menciono a todos) Fernando Iwasaki, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Miguel Ángel Zapata[1].

Herederos de los grandes maestros del género todavía en activo, como Cristina Fernández Cubas, José María Merino o Juan José Millás, esta nueva hornada de escritores ha asumido el cultivo de lo fantástico con total normalidad, sin complejos.

Porque no hay que olvidar que la historia de lo fantástico en España no ha sido fácil. Todavía hay quien se sorprende cuando se reivindica la existencia de una tradición fantástica española, que surge en el Romanticismo y llega, sin interrupción, hasta nuestros días. Basta citar algunos nombres para hacer evidente tanto la existencia de esa tradición como la importancia de los autores que la integran (en su mayoría, nombres centrales del canon literario español): Espronceda, Zorrilla, Alarcón, Bécquer, Galdós, Pardo Bazán, Pío Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Max Aub, Alfonso Sastre, Juan Benet, o Javier Marías[2].

---

[1] Cuentos de la mayoría de estos autores han sido recogidos en el volumen *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009), editado por Juan Jacinto Muñoz Rengel (él mismo autor de excelentes textos fantásticos). En la bibliografía al final de este artículo se incluyen los títulos de varios de los libros de cuentos de estos escritores. Asimismo, una primera aproximación al asunto central de este artículo puede leerse en Muñoz Rengel (2010).

[2] Véanse, al respecto, Roas (2002a), (2002b), (2003) y (2006a), Roas y Casas (2008), y , entre otros, Molina Porras (2001) y (2006).

Entregado el 26 de febrero de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

Sin embargo, hasta fechas muy recientes lo fantástico no ha dejado de ser maltratado en la mayoría de estudios e historias literarias, gobernados por una errónea concepción que ve (o veía) en el realismo una característica esencial y definitoria de la literatura española: así, en tales trabajos o bien se elude hablar de los textos fantásticos, que quedan sepultados bajo la producción realista, o bien, cuando se les presta una mínima atención, se les reduce a expresiones marginales, espurias e incluso subliterarias.

Esta buena salud de la narrativa fantástica actual se debe a varios factores, algunos de los cuales ya examinamos Ana Casas y yo en el prólogo a nuestra antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008). Allí bautizamos a las dos últimas décadas de dicho siglo como «años de normalización», puesto que, si bien lo fantástico no había dejado de cultivarse ni en los momentos de máxima presión realista, en ese periodo alcanza un reconocimiento que nunca antes había tenido, tanto por la atención que recibe de los escritores como por la positiva acogida que le deparan los lectores, los críticos y el mundo editorial.

Uno de los factores expuestos en dicho prólogo cobra todavía mayor importancia en relación a la obra de los nuevos narradores que aquí quiero analizar: la asunción de que lo fantástico es un magnífico medio expresivo para explorar y representar todo aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano. Lo fantástico ofrece inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan tras lo cotidiano.

Los nuevos narradores conocen muy bien los entresijos del género y su historia. Son autores que se han formado con la lectura de los maestros extranjeros de lo fantástico, y aquí hay que destacar la labor de editoriales especializadas como Minotauro, Siruela, Valdemar, o Martínez Roca; sin olvidar a Alianza y Bruguera, que trajeron a Lovecraft, a Machen, a los clásicos de la novela gótica y reeditaron a tantos otros autores fundamentales.

Pero son también escritores que han asistido a la dignificación del cultivo de lo fantástico en la literatura española gracias a las obras de Fernández Cubas, Merino, Millás o Tomeo, escritores que, a su vez, bebieron de Borges y Cortázar, las grandes referencias en español, que, por su parte, tanto deben a Poe, Maupassant y Kafka (la gran influencia, sin duda, para los autores del siglo XX).

Y junto a esa educación literaria, los nuevos narradores fantásticos son escritores formados también en el mundo audiovisual: el cine fantástico y de terror, las series de televisión (sobre todo aquellas que conforman la educación sentimental de muchos de ellos: *Historias para no dormir*, *The Twilight Zone* y *Night Gallery*). A todo eso hay que añadir, evidentemente, el importantísimo influjo del cómic y de los videojuegos. Influencias que marcan decisivamente el gusto de los narradores (y lectores) actuales, y, sobre todo, la forma de enfrentarse literariamente a lo fantástico (lenguaje, estructura, motivos).

El primer aspecto a tener en cuenta para establecer una poética general de lo fantástico contemporáneo es el nuevo paradigma de lo real que se instaura en la Posmodernidad.

Los avances de la física einsteiniana y de la mecánica cuántica, la neurobiología, la filosofía constructivista, la cibercultura y las nuevas tecnologías, proponen un nuevo 'contrato' con lo real que ha acabado con la idea de una realidad supuestamente objetiva, que

existía por sí misma más allá del ser humano (reducido, por tanto, a ser un simple inquilino de ésta). Frente a una realidad regida por certezas matemáticas y, por ello, ordenable, incluso predecible (la visión newtoniana), este nuevo paradigma concibe la realidad como una entidad inestable, caótica, inexplicable por sí misma y, lo que es esencial, sujeta a la percepción del individuo. Nosotros no percibimos la realidad, la *construimos*.

Así, vivimos en un universo descentrado, sin verdades generales, sin puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a la realidad (y a nuestra propia identidad), lo que se traduce en un permanente cuestionamiento de ésta.

Sin embargo, ello no ha impedido que establezcamos (que *inventemos*), en función de las rutinas y regularidades que componen nuestro vivir diario, unos límites que nos permiten movernos con cierta confianza en eso que denominamos realidad, entendida, por tanto, como una construcción cultural. El objetivo de la literatura fantástica es, precisamente, desestabilizar dichos límites, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.

Porque ahora ya no se trata simplemente de postular excepciones al orden de lo real (como se planteaba a lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX), sino de revelar su anormalidad, en muchos casos a través de mínimas alteraciones que provocan que lo que hasta ese momento se presentaba como normal, familiar, derive hacia la más pura e inquietante inestabilidad.

Una concepción de lo fantástico que los propios autores han hecho explícita: así, Ángel Olgoso reivindica el «extrañamiento» como vía de percepción y reflexión sobre la realidad; por su parte, Ignacio Ferrando declara que el objetivo de sus textos es «cuestionar lo real»; una idea en la que insiste también Juan Jacinto Muñoz Rengel, cuya voluntad es «indagar en los límites», cuestionar «nuestro concepto de lo real». Asimismo, Jon Bilbao señala que concibe sus relatos como «búsqueda y metáfora de lo que desconocemos de nosotros»; idea que corroboran Miguel Ángel Zapata, que define lo fantástico «como desorden del mundo y vuelta de tuerca que rompe las costuras del orden lógico», y Patricia Esteban Erlés, quien señala que lo fantástico es la «fractura de lo cotidiano», la «protesta contra la supuesta normalidad de las cosas» (las citas provienen de Muñoz Rengel y Roas: 2010).

Entre los diversos aspectos que definen lo que podríamos denominar la poética fantástica de los autores actuales, voy a analizar tres que considero esenciales: 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad (nuevas variantes del motivo del doble, la metamorfosis, la animalización); y 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real.

Aunque antes no viene mal recordar que lo fantástico posee unas convenciones formales y temáticas bien definidas que los escritores adoptan (situándose, así, en una tradición) y que los lectores esperan encontrar en los textos, pero que, al mismo tiempo, tales convenciones son susceptibles de ser modificadas en función de las variaciones en la concepción y representación de lo real y el individuo, siempre con la intención de inquietar al lector con la irrupción de lo imposible. Por ello, a la vez que se ensayan nuevos recursos formales y temáticos (metaficción, metalepsis, transgresiones lingüísticas, juegos con el humor...), siguen empleándose los motivos fantásticos tradicionales (el fantasma, el doble,

el vampiro, la alteración de las coordenadas espaciales y/o temporales...), eso sí, actualizados y adaptados para la expresión de las nuevas ideas sobre realidad e identidad. La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que conoce muy bien el género y que cada vez se muestra más escéptico ante lo real.

Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad

Lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible.

Pero, al mismo tiempo, y esto es esencial, los relatos fantásticos también coinciden en demostrar que tales realidades no pueden convivir: cuando esos órdenes –paralelos, alternativos, opuestos– se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se hace todavía más extraña, absurda e inhóspita.

En los relatos fantásticos actuales esa yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. En la mayoría de ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. A diferencia de los textos de otras épocas, la actuación de los personajes es, podríamos decir, menos dramática. Da la sensación de que están tan perdidos en una realidad como en otra. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo

Un ejemplo excelente de este tipo de narraciones lo tenemos en «Venco a la molinera», de Félix J. Palma (recogido en su libro *El vigilante de la salamandra*, 1998). En este caso la alteración de la realidad en la que habita el protagonista parece producirse simplemente por la irrupción de una palabra desconocida –y, ligada a ella, un referente desconocido–, que sólo él ignora: el «venco» del título. Evidentemente, esa nueva palabra (y ese nuevo referente) arrastrará consigo un nuevo orden de realidad.

Palma abre su relato narrando el accidentado vuelo de regreso que sufre el protagonista (ha pasado quince días en Boston), lleno de salvajes turbulencias que le provocan un vértigo (y un miedo) atroz. Una terrible experiencia que inevitablemente el propio personaje y el lector valorarán como una posible (pero incompleta) explicación del fenómeno imposible que a continuación se narra.

Tras descansar toda la noche, el protagonista se levanta en plena forma, sin secuelas del mareo, y admite –en un juego implícitamente irónico– que «Durante la ducha fui recuperando mi existencia, reconociendo como mío todo lo que me rodeaba» (86). Es decir, reconoce su realidad. Pero inmediatamente ésta se va a resquebrajar gracias a la apa-

rición de esa palabra desconocida. Su amiga Berta, que ha estado cuidándole el piso durante su ausencia, ha dejado pegada en la puerta del frigorífico –tal y como él le había pedido– la receta de algún plato sencillo pero con el que pudiera sorprender –y conquistar– a Mónica. La receta es la del «Venco a la molinera» que sirve de título al cuento. Como le sucede ahora mismo al lector de este artículo, el protagonista reacciona con sorpresa natural, pues la palabra no le suena de nada. Por eso, ignorante en materia gastronómica, deduce que debe tratarse de algún pescado o de alguna sofisticada exquisitez culinaria.

Como confía en su amiga, baja al supermercado a comprar los ingredientes (nos movemos en un ámbito cotidiano, tan anodino y vulgar como la vida real). Y allí encuentra un congelador lleno de vencos, lo que no sólo demuestra que éste existe (encima es un ave parecida al pollo), sino que (y sobre todo) ello incide en la aparente normalidad de todo el asunto. Digamos que, por ahora, el problema es del protagonista y no de la realidad.

Tras hacer la compra, vuelve a casa, se viste con un ridículo delantal que compró, antes de salir de viaje, para impresionar a Mónica (decorado con pollos azules; después se entenderá por qué menciono este detalle) y se pone a cocinar. Horas después llega Mónica y, pese a lo que esperaba, ésta no muestra sorpresa alguna ante el plato que ha preparado, lo que le confirma al protagonista que no se trata de un manjar tan sofisticado como él había supuesto; incluso Mónica se burla un poco al calificarlo irónicamente de «original» por cocinarle ese plato. El protagonista le dice entonces que él hubiera preferido pollo. Y entonces asistimos al segundo fenómeno sorprendente del relato (y que a nosotros los lectores nos impacta más): Mónica nunca ha oído hablar del pollo. Incluso le pregunta si es algún tipo de pescado. La misma reacción que él tuvo ante la palabra *venco*. Eso provoca la primera discusión de la noche. Y encima el venco no sabe «especialmente raro ni sabroso» (p. 92). El personaje trata de arreglar el desastre sirviendo champán, poniendo a Lester Young en el equipo –el mundo sigue siendo aparentemente el normal, el que conoce el lector–, e incluso se atreve a lanzar un tímido ataque sexual. Que enseguida refrena, porque su cerebro sigue obsesionado ante la inaceptable idea de que Mónica desconozca lo que es el pollo. El protagonista necesita entender lo que ocurre y acude a la enciclopedia para demostrar el error de su amiga. Pero en el tomo ORNI-PROS *pollo* no aparece. Ése es el momento en el que su mundo empieza a resquebrajarse. La enciclopedia, un instrumento que ordena y legitima (en tanto que institucionaliza y hace compartida) nuestra realidad, hace todo lo contrario: corroborar el fenómeno imposible (tal y como le ocurre al Borges protagonista de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»). El protagonista empieza a sentir que su realidad ha dejado de ser la misma: incluso le sorprende la figurita de un pescador chino que reposa sobre la televisión, «como si lo viese por primera vez, [...] tratando de recordar por qué cauce había llegado hasta mí» (94).

Su obsesivo comportamiento (aunque esperable para nosotros), provoca que Mónica acabe marchándose muy enfadada. Entonces, el protagonista vuelve a la enciclopedia, donde le espera, en su correspondiente posición alfabética, la palabra *venco*: «La definición lo tildaba de cría de ave y, en particular, de la gallina, plato de mesa habitual, fuese frito o asado, y el dibujo me lo mostraba en un corral, atiborrándose de pienso, el plumaje de un inesperado color azul suave, las patas gruesas y cortas y la cola rematada

en una llamativa pluma naranja» (95). Los mismos pájaros azules, como no tarda en comprobar, que aparecen dibujados en el ridículo delantal con el que quería impresionar a Mónica. El protagonista llega a una conclusión que lo inquieta profundamente:

> El pollo no existía ahora, al parecer nunca había existido; en su lugar, aunque menos discreto, había algo llamado venco, aquello que Berta, respetando mis ruegos de simplicidad, me había recomendado cocinar. Aceptar eso suponía, sin embargo, admitir que aquella realidad no era la mía, que me encontraba en otro mundo, quizá en una de esas dimensiones paralelas tan de moda en televisión, una réplica exacta en todos sus detalles, salvo en el ya mencionado. Pero, ¿desde cuándo habitaba un mundo que no era el mío? ¿Cuándo había tenido lugar el trasvase? El pollo era mi único referente con la realidad perdida (95-96).

Y en ese momento recuerda (otra ironía más) que la última vez que comió pollo fue en el aeropuerto de Boston, antes de subir al avión. Y eso le lleva a evocar de nuevo las terribles turbulencias, la cara de desconcierto de las azafatas, «la cortísima vibración de turmix que experimentamos antes de aquella especie de salto mortal sobre nosotros mismos, aquel desagradable desprendimiento del alma [...] Aquél debió de ser el momento de nuestro trapicheo dimensional. El resto del viaje transcurrió ya en la dimensión contigua, sin duda; la nuestra debió de haberse desfondado justo por aquel sitio, arrojándonos sin remisión a la realidad vecina, aquella realidad sin pollos en la que ahora me encontraba atrapado» (96).

Para examinar esa nueva realidad, se asoma a la ventana, y si bien lo que ve es perfectamente normal, cotidiano, no puede más que tomarlo por un «disfraz de normalidad», porque ya no se fía de lo que ve. Y eso le lleva a realizar nuevas pruebas: baja a la calle y se dirige al Palacio del Pollo, un restaurante donde él suele comprar la cena cuanto no tiene ganas de cocinar. Pero lo que le espera es –ya lo suponíamos– el Palacio del Venco. El lugar y los platos que allí se sirven insisten en normalizar el mundo: «la realidad en que había naufragado parecía tan idéntica y habitable como la realidad a la que había pertenecido hasta tomar aquel maldito avión» (98). Aunque el protagonista sigue sintiéndose ajeno a ésta.

Y un nuevo temor aflora en su mente: que el venco no sea la única anomalía del mundo, lo que le lleva a afirmar, muy al estilo de los personajes de Maupassant: «Nunca podría estar seguro de que aquello fuese todo y viviría en una incertidumbre constante, esquizofrénica, acechado las veinticuatro horas del día por algo larvado en la rutina, siempre dispuesto a eclosionar y mostrarme el fondo del abismo. Viviría aterrado, receloso, incomprendido y solo, irremediablemente solo» (99). Eso es lo que verdaderamente le aterroriza: saber que siempre será un extraño fuera de lugar en un mundo que ya no es el suyo, pero donde debe forzosamente habitar.

Continúa su exploración nocturna en busca de algo que dé sentido a lo que está ocurriendo. Entra en un periódico (después nos enteraremos de que lo hace para encargar un anuncio por palabras donde pide mantener correspondencia con los amantes del pollo, «mi grito de socorro», 102). Después, sale de la ciudad en busca de una granja de vencos: «Necesitaba verlos... tocarlos, que sé yo» (100). No tarda demasiado en dar con una,

y, tras saltar la valla, mata salvajemente a varios ejemplares... Un desahogo necesario y terapéutico (pero inútil) «antes de aceptar dócilmente las nuevas condiciones de mi existencia» (101).

Agotado, regresa a su piso. Y llegamos al desenlace del cuento: sentado junto al teléfono, mientras espera (inútilmente) que algún amante del pollo se ponga en contacto con él, su mirada se posa de nuevo en la figurita del pescador chino, «rogando porque aquella figura, que no recordaba haber comprado, no anunciase el principio del fin» (103). Una nueva anomalía que revela una nueva realidad en la que el protagonista siempre va a sentirse fuera de lugar.

Como dije antes, la realidad se convierte en otra por una «simple» modificación lingüística. En el cuento de Palma no hay monstruos, ni grandes cataclismos, ni terribles apariciones fantasmales acosando al protagonista. «Sólo» el cambio de una palabra, que marca el desembarco del protagonista en otra realidad. No importa la razón que lo explique: ¿realmente sirve de algo plantearse ese salto entre dimensiones? ¿O acudir a la idea de multiverso, tan habitual en la ciencia ficción? Lo único cierto es que ese fenómeno imposible (y como tal incomprensible) ha ocurrido y que el personaje no tiene otra opción que asumir su nueva realidad. Una realidad muy parecida a la suya, tan habitable como la original... pero sin pollo.

Fernando Iwasaki narra otro impactante trasvase de realidades en su microrrelato «La cueva» (en *Ajuar funerario*, 2004) a través de una mínima transgresión lingüística:

> Cuando era niño me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. A veces jugábamos a que era una tienda de campaña y otras nos creíamos que era un iglú en medio del polo, aunque el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán.
> He oído que mamá ha muerto.

Al denominar *cueva* a la *cama*, ésta se convierte en una nueva realidad gracias a un procedimiento recurrente entre los nuevos autores fantásticos: la literalización de la metáfora (un recurso al que volveré más adelante). El texto de Iwasaki recuerda a otro inquietante microrrelato: «El pozo», de Luis Mateo Díez, donde el hermano del narrador-protagonista se cae a un pozo y entra en una nueva dimensión, desde la que, años después, enviará un sorprendente mensaje: «Este es un mundo como otro cualquiera». Aunque hay una diferencia esencial entre ambos textos, que potencia aún más la dimensión fantástica del microrrelato de Iwasaki: en éste quien narra es la voz imposible del ser que está al Otro lado. ¿Cómo llega entonces hasta nosotros? (En el tercer apartado de este artículo analizaré con detalle este recurso.)

«Los habituales de La Brioche», de Juan Jacinto Muñoz Rengel (recogido en *88 Mill Lane*, 2005), nos proporciona un ejemplo de otro de los recursos formales más innovadores en el cuento actual: la metaficción, donde el efecto fantástico surge de la intersección entre la realidad y la ficción, dos órdenes irreconciliables entre los que no existe continuidad posible. Cortázar y Merino, por citar dos maestros del género, acuden en varios de sus relatos al juego transgresor con la metaficción.

En el cuento de Muñoz Rengel, a diferencia de los cuentos de Palma e Iwasaki antes comentados, el personaje no sufre una experiencia traumática que le traslada a otra dimensión. Aquí todo sucede entre las paredes de un café londinense (La Brioche) donde el narrador-protagonista pasa las horas inventándose las vidas de sus clientes habituales. Seres con los que nunca ha hablado (ni pretende hacerlo) y de los que nada sabe, ni siquiera sus nombres. Porque él prefiere imaginar, crearles una vida, cómodamente refugiado entre los límites de sí mismo.

Esa placentera situación empieza a alterarse el día en que los habituales –tan solitarios como él– empiezan a relacionarse entre sí: «no me gustaba que mis personajes hablaran entre ellos, y se relacionaran, mezclándolo todo y escapando de mi control» (15). Resulta muy revelador que no hable de ellos como personas, sino que los trate de «mis personajes», lo que por otro lado es lógico, puesto que él se erige en narrador de esas vidas que les inventa.

La pelea entre dos de los habituales marcará, como el propio protagonista reconoce, el «principio del caos». Él, que hasta ese momento no era más que un *voyeur*, se ve obligado a intervenir para poner paz, lo que le hace –por primera vez– entrar en contacto directo con «sus» personajes. Sobre todo con la anciana a la que él, en su imaginación, ha bautizado Marion O'Connor y ha convertido en una poeta alabada por la crítica. La mujer se acerca a su mesa para agradecerle su intervención y para decirle (pues ella también le ha observado durante los días precedentes) que, ya que son los únicos que pasan el tiempo escribiendo, podrían quedar un día para tomar el té y así ella le enseñaría sus poemas. En ese momento, el protagonista comete, involuntariamente, su primer gran error (proyectando sus ficciones en la realidad) al decirle que todavía no ha tenido oportunidad de leer sus poemas, pero que muchas veces ha pensado en acercarse a una librería y comprar alguna de sus obras. Extrañada, la anciana le responde que nunca ha publicado ningún libro.

Al día siguiente vuelven a verse y ella le comenta divertida que debe tener poderes porque al regresar a casa después de su charla había encontrado un mensaje de su agente en el que le anunciaba que Oxford Poets acaba de publicar su primer poemario y que los dos próximos aparecerán en breve. A lo que añade que ha escrito un relato inspirado en su persona, una copia del cual le entrega junto al ejemplar de su libro de poemas. Cuando el protagonista ve el título y el nombre de la autora en la portada, no puede creer lo que sus ojos le muestran: «*These strangers*, by Marion O'Connor».

Completamente trastornado, el protagonista regresa a su casa. Mientras camina, intenta comprender –racionalizar– sin éxito lo ocurrido. Una vez allí encuentra una nota manuscrita «con caligrafía femenina, en la que se me explicaba, mi mujer me explicaba, que ya no podía más, que me abandonaba» (23). El protagonista afirma entonces no re-

cordar haber estado nunca casado. Y empieza a pensar que le falla la cabeza. La nota no termina ahí: su mujer añade que se lleva con ella a Sara y Arturo, «mis hijos» (23). Nervioso, sube al piso de arriba en busca de confirmación, porque eso sí lo tiene claro: nunca ha tenido hijos. El problema es que el lugar está lleno de juguetes, una de las habitaciones tiene dos camas pequeñas, y en el despacho encuentra instantáneas de su mujer, de sus hijos, «en una foto de grupo, conmigo» (23). Su despacho está, además, abarrotado de aparatos ópticos y de documentos cuya presencia no sabe explicar. Entonces se da cuenta de que lleva en la mano estrujados los folios con el cuento que la anciana le había regalado, «y en ellos pude leer la historia que Marion O'Connor había escrito sobre él, sobre el personaje solitario al que imaginó oftalmólogo, enfrascado en sus investigaciones, padre de familia, abandonado» (24).

Cualquier explicación que trate de proponerse no conduce a ningún lado. Lo único cierto es que la vida del protagonista –del creador de historias- se ha visto sustituida por una nueva trama, por la ficción imaginada por otro personaje, al que él mismo ha dotado de los rasgos necesarios para hacerlo. Un bucle fantástico del que es imposible escapar. Y que destruye la realidad en que hasta ese momento habitaba el protagonista.

Las alteraciones de la identidad

Junto al cuestionamiento de lo real, la transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. Estos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir (eso conduce también a explorar patologías oscuras y comportamientos excéntricos o ridículos que, en ocasiones, bordean lo kafkiano y humorístico). Son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que ésta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición.

El doble sigue siendo, por todo ello, un motivo constantemente visitado. Pero también en este caso los narradores actuales ensayan nuevas formas de explorar un motivo tan viejo como el propio género fantástico (basta pensar en «El hombre de la arena», de Hoffmann, o en «William Wilson», de Poe).

Una de las variantes que me parecen más innovadoras y, por ello mismo, inquietantes, es aquella en la que el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, sino que lo que encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres «bifurcados». En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso.

Eso es lo que sucede en «Roger Lévy y sus reflejos», de Ignacio Ferrando (recogido en *Sicilia, Invierno*, 2008), una auténtica transgresión de la encarnación tradicional del motivo del *doppelgänger*, puesto que su protagonista no se enfrenta a un solo doble, a una sola bifurcación de la trama de su vida, sino a muchas. El cuento se inicia de forma aparentemente clásica: Roger Lévy está a punto de batirse en duelo con su doble (escena que tiene un claro precedente en el final de «William Wilson», de Poe). Mientras el juez cuenta hasta diez, el narrador refiere toda la historia. Al estallar la primera guerra mundial, el protagonista duda entre alistarse o quedarse en su pueblo junto a su amada Laurie. Finalmente decide alistarse, una resolución que provoca que otro Roger se materialice, aunque el primero tardará mucho en enterarse de su existencia. Fenómeno que el narrador justifica de esta manera: «Está claro que cuando alguien toma una decisión renuncia a algo, a otra vida, a una serie de hechos que dejan de pertenecerle. El problema surge cuando ese algo se toma la libertad de cobrar entidad propia y le da por pasearse como un duplicado, como un cromo tan idéntico que nadie distinguiría el original de la copia» (68).

Pero las cosas no terminan ahí, ni ello justifica el posterior duelo con el que se inicia el cuento. Porque, una vez finalizada la guerra, las bifurcaciones van a continuar produciéndose: cada vez que el Roger soldado se muestra interesado por alguna mujer, el recuerdo de Laurie (la culpabilidad) acude a su mente, lo que le obliga a abandonar a esa mujer; al mismo tiempo, eso genera un nueva bifurcación y, con ello, un nuevo doble: «se había ido duplicando, sembrando el mundo de reflejos como él, que disfrutaban de una vida que le habían arrebatado» (76). Harto de tanta duplicación, el Roger soldado decide encontrarlos a todos y matarlos.

Una vez cumplida tan inquietante misión, siente la certeza (nadie le ha dicho nada, ¿cómo hacerlo?) de que Laurie se ha casado con el Roger que se quedó en el pueblo. Por lo que vuelve a casa para acabar con el último de sus reflejos, para devolver el orden a su vida. El cuento termina –no podía ser de otro modo– con la muerte en el duelo de los dos últimos (o iniciales) Roger Lévy.

Como vemos, el precedente de «William Wilson» vuelve a ser invocado. Pero la gran diferencia es que el cuento de Ferrando no gira en torno al tradicional acoso de un alter ego malvado o de un doble que pretende suplantarnos, como sucede en el cuento de Poe o, por citar otro ejemplo, en «El derrocado», de Merino. Tampoco acude Ferrando al motivo del doble para revelar aspectos de nosotros mismos que nos son desconocidos *(Jekyll y Hyde)*... «Roger Lévy y sus reflejos» rompe el esperado binarismo en los relatos sobre el doble (lo que intensifica, además, su dimensión fantástica) para proponernos una inquietante reflexión que subvierte la noción habitual de identidad: ¿cuál de todos ellos es el verdadero Roger Lévy? Es más, ¿hay o puede haber un verdadero Roger Lévy? ¿Cómo determinar quién es el auténtico y quién el impostor?

Como advierte Coates (1988: 35), en el siglo xx la divisibilidad del yo ya no se discute, lo que afecta inevitablemente a su representación; pero al mismo tiempo las fisuras en el yo se multiplican y se convierte en una multitud de impulsos que ya no es posible conceptuar en un solo otro: lo que habrá serán muchos otros, y, en todo caso, la aparición de la imagen de uno mismo será, más que una siniestra presencia, un hecho banal de la vida cotidiana. Por eso el doble, como añade Vilella (2007: 196), funciona muy bien

en la narrativa posmoderna: por su carga de profundidad contra la integridad del individuo, y porque, en tanto que inconcebible, es un óptimo instrumento para hacer surgir dudas sobre lo que es (o consideramos) concebible.

Los cuentos sobre el doble se relacionan directamente con aquellos otros en los que también se reflexiona sobre la identidad y, sobre todo, sobre la pérdida de ésta. Aquí también podemos encontrar nuevas variantes temáticas y formales que partiendo de motivos clásicos, proponen otra vuelta tuerca sobre dicho asunto.

Así, por ejemplo, son muchos los relatos en los que los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica, a su vez, un intercambio de identidades). Aunque hay ocasiones en que tales procesos no los sufren ellos, sino que son testigos de los mismos, lo que, en la mayoría de los casos, les conducirá a ser víctimas de esos monstruos.

Como en los relatos antes analizados, los protagonistas, sean o no narradores de sus historias, no reaccionan de un modo dramático, sino que tratan de entender lo que ocurre para luego intentar adaptarse a una nueva situación que, pese a todo, nunca podrán comprender.

Patricia Esteban Erlés nos proporciona dos ejemplos muy reveladores del motivo del intercambio de cuerpos, ambos recogidos en su libro *Manderley en venta* (2008). En el primero, titulado «Habitante», la narradora-protagonista compra una casa que siempre le ha fascinado desde que llegó a la ciudad y que, debido al fallecimiento de la anterior inquilina (murió ahogada en la piscina del edificio), ahora puede, por fin, alquilar. Ilusionada por su nuevo hogar, por cambiar algo de su aburrida y monótona vida, la protagonista dedica los días a pintar y limpiar a fondo su nueva casa (en uno de los armarios encuentra un inquietante bañador negro). El día que pasa su primera noche allí, feliz pero agotada, se queda dormida delante de la tele. Al rato, la despierta el portero automático. Cuando descuelga, oye una voz de hombre que pregunta «¿Virginia?» (ese era el nombre de la mujer muerta). El final del cuento no puede ser más sobrecogedor: «Le digo que no tardo nada. En mi habitación me pongo el bañador negro debajo de la camisola, cojo las llaves y bajo» (57).

En «Línea 40», Patricia Esteban explora otra forma de intercambio corporal: en el autobús que da título al cuento viaja el protagonista, enfermo de cáncer, hacia la consulta de su médico, para enseñarle las nuevas (y fatales) radiografías. Durante el viaje piensa obsesivamente en que desearía cambiarse por otro, por cualquiera. Y eso es lo que finalmente ocurrirá, dándole al relato un irónico giro, aunque sin perder por ello –gracias a la habilidad de su autora– su efecto fantástico. Así, el protagonista se encuentra en ese autobús con una vieja amiga de la que estuvo enamorado. Ahora le parece todavía más guapa (nota que se ha operado los pechos); le recuerda a Julia Roberts. Ella le cuenta que iba para actriz, pero que sólo ha rodado algunos anuncios de televisión. El protagonista, ante su belleza, su juventud, su vitalidad, siente ganas de besarla, de poseerla, «mejor aún, [de] cambiarse por ella, [de] convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él» (94). Cuando se despiden, Gonzalo cierra los ojos buscando en su mente una manera ingeniosa de pedirle una cita,

pero al abrirlos ya no alcanza a verla: un tipo moreno, cargado con una bolsa de plástico blanca, intercepta su campo de visión, un tipo «parecido a él, tanto que casi se asusta» (95). El protagonista baja del autobús, «sin reparar en las miradas indiscretas de algunos de los transeúntes» (95). Desorientado, sus pasos le llevan ante una casa que no es la que buscaba, pero, sin saber por qué, sube hasta el tercer piso. Ahí, llama a la puerta y se da cuenta de que no trae consigo las radiografías. Más aún, no comprende que hace allí. Distraídamente, se mira los zapatos y ve, sorprendido, que son de mujer; y no sólo eso, sino que descubre que también va vestido de mujer (fascinado, observa sus inesperados pechos). Todo empieza a cobrar sentido cuando, tras leer en la puerta el letrero «Stars. Una compañía de cine», le abre una mujer que es la doble exacta de Angelina Jolie, quien le riñe, con acento cubano, por llegar tarde, y le dice que se apresure pues el cliente lleva esperándola casi una hora en la habitación.

Como dije antes, la animalización es también un recurso temático muy utilizado por los nuevos autores fantásticos. Miguel Ángel Zapata juega con dicho motivo en «Veracidad de la transmigración de las almas» (*Baúl de prodigios*, 2008), en el que, como acabamos de ver en «Línea 40», de Patricia Esteban, lo fantástico y la ironía humorística colaboran estrechamente, sin que, por ello, sus efectos se atenúen (un asunto sobre el que volveré al final de este artículo):

> Qué cosa, el progreso.
> Qué cosa esta de estar entre la muerte y la muerte y ponerte en las manos enguantadas de un orfebre del bisturí y salir por tu propio pie de las salas blanquísimas que huelen a cloroformo, qué cosa.
> Tras el accidente yo fui el primer hombre que recibió una transfusión completa de sangre de guepardo. Corre ahora por mis venas un torrente de sabana velocísima, de prisa felina y darwiniana depredación.
> Ya jamás cojo el coche. Cada día atravieso la ciudad de punta a punta, el país recorro de norte a sur cada verano, impulsado por el vendaval de mis piernas todo fibra elástica: a la oficina en cinco minutos, de Madrid a Salamanca en un par de horas. Por el camino, alguna provisión, avituallamiento para el viaje de centella: un guardia urbano, la cajera del súper, un par de niñas haciendo novillos en mi trayecto de revivido infatigable.

Iwasaki nos proporciona otro revelador ejemplo en su microrrelato «La ratonera» (en *Ajuar funerario*, 2004):

> Perdí el último autobús y tuve que caminar hasta la Plaza de las Ánimas para tomar el ómnibus de medianoche. No había nadie en el paradero y el frío condensaba fantasmas que brotaban siniestros mientras respiraba. A través de la niebla surgió de pronto el autobús.
> Cuando pagué al conductor me sobrecogió su mirada de peluche triste, como de oso venido a menos o de rata que quiere ir a más. Pensé en que así sería la cara desconsolada del gato de Cheshire y me senté ensimismada en el primer asiento que encontré. El ruido que hacía una señora frente a mí me arrancó de mis ensoñaciones.

> Aquella señora aspiraba el aire a través de los incisivos, arrugando la nariz y levantando el labio superior. Su expresión era desagradable, como de ardilla enferma de obesidad. A su lado, un niño de enormes paletas tragaba voraz un tarro de palomitas. ¿Cómo podía zamparse tanta comida por el hocico? Parecía un hámster con el pescuezo inflado de guisantes.
> Poco a poco advertí con inquietud el insólito aire de familia de los pasajeros del autobús: todos tenían la nariz húmeda de sudor, los pómulos hinchados, la cabeza más bien redonda y unos dientes preparados para roer y destrozar. Uno recordaba a un gorila aconejado, el otro miraba ratonil con sus pequeños ojos de vidrio y una marmota llena de collares se hurgaba entre las uñas hasta ponerse en carne viva sus dedillos como lombrices. Pensé en la mirada afelpada del conductor, oí la respiración dental que retumbaba en el autobús y decidí bajarme de aquella ratonera en la siguiente parada.
> El niño de las palomitas quiere ser el primero en morder. La puerta no se abre.

Como ya vimos que ocurría en su microrrelato «La cueva», Iwasaki juega aquí de nuevo con el recurso de la literalización de las comparaciones. El texto empiezo acudiendo a tópicos reconocibles por el lector, lo que genera ciertas expectativas sobre los derroteros por los que va a circular la historia: el cuento de miedo. Así, la protagonista tras perder el último autobús, no sólo tiene que coger uno que pasa a medianoche (hora tópica por excelencia) sino que, encima, la parada donde debe tomarlo está un lugar llamado «Plaza de las Ánimas», que, no podía ser de otra forma, cuando ella llega está desierto. Con tales premisas, cuando el autobús aparece «a través de la niebla», ya sabemos que no va a ocurrir nada bueno. Pero lo que no espera el lector es por dónde va a llevarle Iwasaki. Al subir al autobús, la protagonista se sorprende ante el extraño aspecto de los viajeros, que inevitablemente le hacen pensar en roedores de diversos tipos y tamaños (ardillas, hásmters, conejos, marmotas...). Pero –como ocurría con aquella cama que se transforma en cueva– lo que parecían simples comparaciones, se convierte en realidad: los viajeros se transforman en animales, en monstruos que acaban atacándola. Como apunta Tahiche Rodríguez (2009: 6), la literalización deviene un recurso central en los relatos fantásticos que basan su construcción en la transgresión lingüística, «precisamente porque funciona dentro de un contexto estético-literario que permite [...] la imposición de la *realidad lingüística* sobre la *realidad empírica* representada en el texto».

Ana Casas (2010) ha demostrado la importancia de la transgresión lingüística como vía privilegiada de creación de lo fantástico en el microrrelato español actual[3]. A partir del examen de tres procesos esenciales –la impertinencia semántica, la resignificación y la polivalencia de los deícticos–, Casas hace evidente que lo fantástico actual no es sólo un fenómeno semántico, sino también lingüístico, puesto que en muchos relatos la transgresión fantástica tiene lugar en el plano de la enunciación. En dicho artículo propone una perspicaz sistematización de las diversas posibilidades del recurso de la literalización de la metáfora:

[3] En relación a la importante presencia de lo fantástico en el microrrelato español actual, véase también Casas (2008).

a) la hipérbole, como en «Desposesión» (*Baúl de prodigios*, 2008), de Miguel Ángel Zapata, al exagerar hasta lo imposible la conocida cleptomanía de la urraca, pues la del cuento priva de todo tipo de cosas al narrador o narradora, desde el secador de pelo hasta su nuevo novio;
b) el sentido propio de una expresión figurada en frases lexicalizadas: en «Macao» (*Cuentos de otro mundo*, 2002), de Ángel Olgoso, donde llueven cántaros; [...]
c) la imagen metafórica: anticipadora en el caso de «W.C» (*Ajuar funerario*, 2004), de Fernando Iwasaki, en el que el personaje, antes de perecer en el váter de una gasolinera deglutido por una inefable criatura que surge del retrete, ha encaminado sus pasos por un «corredor devorado por la penumbra», sin sospechar que precisamente ése era el destino que lo aguardaba (ser devorado);
d) y la comparación: por ejemplo, en «Dulces de convento» (*Ajuar funerario*), uno de los mejores y más irónicos microrrelatos de Fernando Iwasaki, donde, gracias al empleo del símil, se yuxtaponen dos órdenes en apariencia desvinculados, como son los perros «negros, crueles y veloces» que custodian el convento y las aparentemente inofensivas monjas que viven en él. [...] Sólo en el desenlace, una vez deshecha la ambigüedad, pues el lector obtiene la confirmación de que las monjas poseen en efecto la capacidad de transformarse en perros furiosos, seremos capaces de descifrar el significado (en este caso literal) de las comparaciones que han ido apareciendo a lo largo del relato. Se ha producido, por lo tanto –la expresión es de Paz Soldán (2009)–, un fenómeno de «resignificación», es decir, se ha producido un desplazamiento semántico que ha transgredido la *doxa* lingüística.

Voces del Otro lado

Otro de los síntomas generales de esa exploración de nuevos caminos para la creación de lo fantástico, en directa relación con el nuevo paradigma de realidad y la visión posmoderna del sujeto a los que ya me he referido, son los muchos cuentos en los que se le da voz al Otro, al ser que ha cruzado al otro lado de los límites lo real. Un recurso que ya hemos visto en relatos como «Venco a la molinera», de Palma, o «La cueva», de Iwasaki, cuyos narradores nos cuentan sus historia desde la nueva dimensión que ahora ocupan. En este grupo de relatos también destacan aquellos que están narrados por seres que han regresado del más allá (habitualmente en forma de fantasma, vampiro o révenant) o por individuos que, como el protagonista del ya comentado «Veracidad de la transmigración de las almas», han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos.

Darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico, porque «el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad» (Campra: 1991: 59). La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: la voz humana, «la del protagonista –víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado– o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector» (Campra: 1991: 57). La razón es muy sencilla: el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro.

Su perspectiva de los hechos no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano –el protagonista– que sufría el acoso del ser imposible.

Los relatos que estoy analizando invierten radicalmente esta situación. Y generan un doble efecto impensable en otras épocas: por un lado, darle voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su «otredad»; y, por otro, algo mucho más inquietante: «Este cambio de punto de vista nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros» (Muñoz Rengel 2010: 10).

Pensemos en uno de los motivos más clásicos: el fantasma. No hace falta insistir en su evidente dimensión fantástica: se trata de un ser que retorna del más allá y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real[4]. Y no sólo por su presencia imposible, sino por su especial naturaleza, a la que no afectan ni el tiempo ni el espacio humanos. Sin olvidar, además, que la irrupción del fantasma resulta también terrorífica porque tiene que ver con el miedo ancestral a los muertos, pues representan *lo otro*, lo no humano. Esto justifica uno de los factores fundamentales que determinan la conducta del fantasma en la *ghost story* tradicional: como afirma Gillian Beer, «Ghost stories are to do with the insurrection, not the resurrection of the dead» (citado en Jackson 1981:69). En otras palabras, el regreso del muerto en forma de fantasma va ligado indefectiblemente a la perturbación de la tranquilidad de los vivos.

Todo ello justifica que los relatos en los que la voz narradora pertenece al ser fantástico no sean habituales hasta fechas muy recientes (aunque hay precursores destacados, como Horacio Quiroga, Enrique Anderson Imbert o Muriel Spark). Sólo a partir de la obra –hablo del panorama español– de Fernández Cubas, Merino, Millás o Marías, el recurso se ha hecho cada vez más presente en la narrativa fantástica actual, que suele explorarlo por dos vías esenciales:

1) relatos que revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado (del que tampoco hay vuelta atrás como en los cuentos antes comentados), como sucede en «Cantalobos» y «Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés (recogidos, respectivamente, en *Manderley en venta,* 2008, y *Azul ruso*, 2010), o en varios de los microrrelatos que Iwasaki incluye en su *Ajuar funerario*, como «Día de difuntos», «La habitación maldita» y «No hay que hablar con extraños»; en este último la voz que nos habla es la de una niña asesinada, lo que intensifica la dimensión atroz de la historia (el narrador infantil también es empleado de forma recurrente por los autores fantásticos actuales).

2) narraciones en los que esas voces del otro lado nos narran sus andazas como monstruos terribles, perfectamente instalados (y a veces satisfechos) en su nueva situación: así sucede, como ya hemos visto, en el microrrelato de Miguel Ángel Zapata «Veracidad de la transmigración de las almas», o en varios de los textos narrados por fantasmas («La mujer de blanco» o «La casa embrujada», entre otros muchos) o vampiros («Réquiem por el ave madrugadora») que Iwasaki recoge en su *Ajuar funerario*.

Así pues, el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza, atenuándose por ello, como dije antes, su otre-

[4] Acerca del tratamiento literario del fantasma y su historia, véase Roas (1999).

dad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo más allá de su concepción de lo real. Y, por eso mismo, la comunicación no debería producirse. Pero ocurre, añadiendo un grado más de imposibilidad –de fantasticidad- al relato: «Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es –sigue siendo– un mundo que responde al principio de no contradicción» (Campra: 1991 : 71). Esa voz que viene del otro lado –y el hecho de que nosotros podamos escucharla- subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De ese modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico.

Lo fantástico y el humor

Para acabar, quisiera detenerme en otro rasgo recurrente en muchos de los autores actuales: la inesperada (y eficaz) combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia. Una combinación que, a primera vista, no debería funcionar. Si bien es un complejo problema teórico que desborda los límites de un trabajo como éste, no puedo dejar de plantear algunas reflexiones al respecto.

Como ya he señalado, lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible, y para que ello se produzca, las historias se ambientan siempre en un mundo que funciona como el del lector. Porque su objetivo esencial es subvertir su concepción de lo real. Como resultado de todo este proceso, el mundo en el que habita el personaje (y, por extensión, el lector) deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador. Ello provoca la empatía, la adhesión emocional (e intelectual) del receptor respecto a los personajes del relato, puesto que él siente también que su propia idea de lo real es transgredida por el fenómeno fantástico que irrumpe en el mundo de ficción.

Ahora bien, el humor descansa en un proceso inverso al descrito: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Es decir, necesita que se atenúe o incluso desaparezca su adhesión emocional (su empatía) con el ser que es objeto de su risa. Como dice Henri Bergson, para reír es necesaria «una anestesia momentánea del corazón».

El humor negro demuestra la absoluta necesidad y eficacia de ese distanciamiento, puesto que en él lo cómico se combina con elementos propios de lo terrorífico, lo fantástico o lo trágico para provocar la risa del receptor: gracias a la distancia (intensificada por recursos como la hipérbole, la incongruencia o la parodia), ciertos temas y argumentos que suscitarían, contemplados desde otra perspectiva, terror, piedad, lástima o emociones parecidas, generan un efecto humorístico.

Por tanto, emplear el humor en los textos fantásticos entraría (aparentemente) en contradicción con los principales rasgos estructurales y pragmáticos que definen dicho género: introducir esa distancia frente a los hechos narrados provocaría que desapareciera

la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje, tanto en lo que se refiere a la implicación emocional del primero, como a la proyección de su concepto de realidad en el texto. De ese modo, se establecería lo que podríamos denominar una «distancia de seguridad» frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada.

Pero eso no ocurre en los relatos a los que me estoy refiriendo, como tampoco –por citar tres precedentes ilustres– en algunas narraciones de Calvino, Monterroso o Cortázar (sobre todo en sus *Historias de cronopios y de famas*). Claro está que se trata de relatos que no están construidos para provocar la carcajada, lo que supondría la anulación del efecto fantástico en beneficio de lo cómico: la distancia exigida para el humor anularía el efecto transgresor e inquietante de esa historia imposible. Insisto en que lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimiento de éste en el universo narrativo.

Ello explica que muchos de los nuevos autores fantásticos recurran fundamentalmente a la ironía y a la parodia, y no a la pura comicidad, puesto que son dos recursos humorísticos cuyo objetivo es cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad[5], un efecto que lo fantástico también persigue, aunque, evidentemente, por otras vías. Así, la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud. Inicialmente, podemos sonreír ante la absurda idea de un mundo sin pollo que se plantea en «Venco a la molinera», así como ante la reacción –a veces ridícula– del protagonista; pero es una sonrisa que muere en los labios cuando comprendemos el desazonante sentido de ese relato, cuando, inevitablemente, compartimos con el personaje su inquietud ante la disolución de su realidad. Porque es la nuestra. Como también podemos sonreír ante las ingeniosas comparaciones de la viajera de autobús creada por Iwasaki, hasta que se hace evidente que lo que ella está viendo no son seres humanos grotescamente deformes, sino auténticos monstruos que acabarán devorándola.

Pero la ironía y la parodia no sólo se emplean para potenciar la distorsión de lo real. Con dichos recursos, además, estos autores buscan nuevas vías de expresión para lo fantástico, nuevas formas de llevar a cabo una (siempre) necesaria actualización de sus motivos y convenciones. Unos motivos y convenciones que, con el paso del tiempo, se automatizan (utilizando la expresión acuñada por los formalistas rusos), haciendo previsibles el argumento o la trama, por lo que dejan de cautivar al lector/espectador. La historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género (y con la llegada del cine, mucho más), lo que obliga a los creadores a afinar el ingenio para dar con motivos y situaciones insólitos que

[5] Como advierte Hutcheon (1988), el escepticismo general que caracteriza a la Posmodernidad se traduce retóricamente en el recurso a la ironía, la parodia y el juego, empleados para impugnar varios conceptos fundamentales: la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, y la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes y disciplinas. Se plantea, así, una ruptura y contestación frente a lo establecido.

rompan las expectativas de éste. Si examinamos la historia de lo fantástico, comprobaremos que su evolución ha estado siempre marcada por dos aspectos que están íntimamente relacionados: una progresiva e incesante intensificación de la cotidianidad, unida a una constante búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible.

La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante. Porque no son relatos humorísticos.

Así, por ejemplo, gracias al juego paródico (necesariamente intertextual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos. Eso es lo que sucede en el excelente «La mujer de blanco», de Iwasaki:

> Cuando les conté que había visto a una señora vestida de blanco vagando entre las lápidas, un helado silencio de almas en pena nos sobrecogió. ¿Por qué seguían volviendo después de tantas bendiciones, conjuros y exorcismos?
> Después de todo la mujer de blanco era una aparición amable, siempre con un ramo en los brazos y como flotando a través de la niebla, pero igual nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta.
> Nunca más regresó a dejar flores en el viejo cementerio. (*Ajuar funerario*, 26)

Como vemos, lo que se anuncia en el tópico título es convenientemente invertido en el texto, gracias al juego con las expectativas del lector ante imágenes perfectamente codificadas en la tradición fantástica, pues el verdadero fenómeno imposible no está en la mujer del título, en esa «señora vestida de blanco vagando entre las lápidas», en esa «aparición amable [...] flotando a través de la niebla», como Iwasaki pretende hacerle creer al lector. Ya lo advirtió Casas (2010: 13):

> Con mucha probabilidad, el lector sentirá la tentación de desambiguar el sustantivo *aparición* y el verbo *vagar* en sus acepciones sobrenaturales, y de leer en un sentido literal la comparación *como flotando*. Que la mujer vista de blanco y pasee por el cementerio (imágenes codificadas del relato gótico) nos empuja, inevitablemente, a establecer este tipo de asociaciones. Además, la elección de palabras como *bendiciones, conjuros y exorcismos* (los que encarga la familia del narrador con el fin de librarse de la mujer de blanco) contribuyen a establecer un contexto lingüístico propio de lo fantástico. Sin embargo, al final del relato sabremos que es el narrador quien está muerto y que el «helado silencio de almas en pena» que lo sobrecoge a él y a los que le escuchan no es una causa (no proviene de la mujer) sino que describe un estado compartido por el narrador y sus interlocutores (ellos son las almas en pena). De nuevo, la transgresión fantástica ha tenido lugar en el plano de la enunciación con evidentes consecuencias para el plano del enunciado.

La inversión irónica, el juego lúdico con los tópicos, la broma cruel de que es objeto la pobre mujer a manos de los fantasmas, y, con ello, la sorpresa divertida del lector, son factores que, como resulta evidente, no anulan la dimensión ominosa de la historia. Porque seguimos presenciando un acontecimiento imposible (ahí está la esencia de este tipo de relatos). A lo que hay que añadir otro aspecto fundamental que potencia la fantasticidad de la historia, tal y como hemos visto en el apartado anterior: la voz que narra está al Otro lado, es el propio ser fantástico el que nos cuenta esa delirante aventura. Una vuelta de tuerca más a lo imposible.

David Roas
Universidad Autónoma de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

Bergson, Henri. (2008) *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid. Alianza.

Bilbao, Jon. (2008) *Como una historia de terror*. Madrid. Salto de Página.

Campra, Rosalba. (1991) «Los silencios del texto en la literatura fantástica». *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura (ed.). Madrid. Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela. 49-73.

Casas, Ana (2008). «Lo fantástico en el microrrelato actual (1980-2006)». *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.). Palencia. Menoscuarto. 137-158.

— (2010). «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico». Insula. 765. 10-13.

Coates, P. (1988). *The Double and the Other*. Basington. McMillan.

Díez, Luis Mateo (1993). «El pozo». *Los males menores*. Madrid. Alfaguara. 140.

Esteban Erlés, Patricia (2008). *Manderley en venta*. Zaragoza. Tropo.

— (2010) *Azul ruso*. Madrid. Páginas de Espuma.

Ferrando, Ignacio (2008). *Sicilia, Invierno*. Madrid. J de J editores.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Londres. Routledge.

Iwasaki, Fernando (2005). *Ajuar funerario*. Madrid. Páginas de Espuma.

Jackson, Rosie (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres y Nueva York. Routledge.

Molina Porras, Juan (2001). *El cuento fantástico en la España del realismo (1868-1900)*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

— (ed.). (2006). *Cuentos fantásticos en la España del realismo*. Madrid. Cátedra.

MOYANO, Manuel (2001). *El amigo de Kafka*. Valencia. Pre-Textos.

—(2005) *La memoria de la especie*. Zaragoza. Xordica.

— (2007) *La coartada del diablo*. Palencia. Menoscuarto.

— (2008) *El experimento Wolberg*. Palencia. Menoscuarto.

— (2008) *El imperio de Chu*. Murcia. Tres Fronteras.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2005). *88 Mill Lane*. Granada. Alhulia.

— (2009) De mecánica y alquimia. Madrid. Salto de Página.

— (2009) *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Salto de Página, Madrid.

— (2010) «La narrativa fantástica en el siglo xxi». Ínsula. 765. 6-10.

— y David ROAS (2010). «Los escritores ante lo fantástico». *Ínsula*. 765. 28-34.

Olgoso, Ángel. (2003) *Cuentos de otro mundo*. Granada. Dauro.

— (2007) *Los demonios del lugar*. Córdoba. Almuzara.

— (2007) *Astrolabio*. Granada. Cuadernos del Vigía.

— (2009) *La máquina de languidecer*. Madrid. Páginas de Espuma.

PALMA, Félix J. (1998). *El vigilante de la salamandra*, Pre-Textos, Valencia.

PAZ SOLDÁN, Edmundo, (2009) «Del lenguaje figurado al lenguaje literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki», conferencia inédita pronunciada en el Curso de Verano *La descendencia de Poe: terror y literatura*, Universidad Complutense de Madrid, El Escorial, 5 de agosto. (http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf)

ROAS, David. (1999) «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica». *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Jaume Pont (ed.). Lleida. Universitat de Lleida. 93-107.

— (2001). «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco/Libros. 7-44.

— (2002a). *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva (colección Estudios críticos de literatura, 4), Madrid, 2002.

— (ed.). (2002b). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Barcelona. Círculo de Lectores.

— (ed.). (2003). *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Madrid. Mare Nostrum.

— (2006a). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa. Mirabel Editorial.

— (2006b). «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116.

— (2007). *Horrores cotidianos*. Palencia. Menoscuarto.

— (2009). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Fernando Ángel Moreno y Teresa López Pellisa (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120.

— (2010). *Distorsiones*. Madrid. Páginas de Espuma.

ROAS, David. y Ana Casas (eds.). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia. Menoscuarto.

Rodríguez Hernández, T. (2010). «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 43 [http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html].

Santos, Care (2009). *Los que rugen, Páginas de Espuma*, Madrid,

Zapata, Miguel Ángel (2003). *Ternuras interrumpidas (Fabulario casi naïf)*. Madrid. Nuevos Autores.

— (2008). *Baúl de prodigios*. Granada. Traspiés.

— (2009). *Revelaciones y magias*. Granada. Traspiés.

José Manuel Camacho Delgado
Fernando Vallejo y el pensamiento herético en *La puta de Babilonia*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 315-334

FERNANDO VALLEJO Y EL PENSAMIENTO HERÉTICO EN *LA PUTA DE BABILONIA*

> Toto homine qui a uezino uel a filio de uezino aut a uezina uel filia de uecina, qui a mulier dixerit «puta» aut «filia de puta», et qui al baron dixierit alguno de nomines uedados «fudid in culo», aut «filio de fudid in culo» aut «cornudo» aut «falso» aut «perjurado» uel «gafo», aut de istos uerbos que sunt uedados in ista carta, pectet medio morabetino (Fuero de Madrid, siglo XII)[1].
>
> Se les colgaba al extremo de una larga viga colocada haciendo báscula en lo alto de un árbol en pie; se encendía un gran fuego bajo ellos en el que se les metía y sacaba alternativamente; experimentaban así gradualmente los tormentos de la muerte, hasta que expiraban en el más largo y horrible suplicio que jamás haya inventado la barbarie (Voltaire, *Tratado de la tolerancia*).
>
> Dios es la soledad de los hombres (Jean-Paul Sartre).

1.- Vallejo y la tradición anticlerical

Pocos escritores en el mundo hispánico representan de manera tan contundente un pensamiento anticlerical como el colombiano Fernando Vallejo[2], con posiciones verdaderamente beligerantes hacia cualquier representación del mundo religioso, ya sea católico, protestante o islámico, con un claro ensañamiento hacia todo lo que sean manifestaciones religiosas del mundo occidental. Su actitud hostil y corrosiva ante todo lo que tuviera alguna relación con la estética de los crucifijos y el olor de los incensarios de las fiestas religiosas se ha traducido en un reguero de referencias que pueden puntearse a lo

[1] Citado por Manuel Ariza Viguera, *Insulte usted sabiendo lo que dice y otros estudios sobre el léxico*, Madrid, Arco/Libros, 2008, p. 27.
[2] Para contextualizar el tema puede consultarse el libro clásico de Julio Caro Baroja, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980.

Entregado el 2 de septiembre de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

largo de toda su trayectoria novelística, con una parada obligatoria en ese palimpsesto de la violencia social que es *La virgen de los sicarios*[3].

Sin embargo, es ese profundo malestar con las religiones occidentales y con el Islam, lo que ha llevado a Fernando Vallejo a erigirse en una voz crítica y punzante, que no sólo ataca a las iglesias redentistas y sus liturgias pomposas y acartonadas, sino que además se ha convertido con el paso del tiempo en un consumado especialista en la historia de las religiones, con una marcada predilección por todo aquello relacionado con el pensamiento herético y las posiciones heterodoxas como ha demostrado en su ensayo *La puta de Babilonia*[4], verdadero vademécum antiapologético en el que el narrador colombiano no deja títere con cabeza, cuestionando las verdades infalibles del mundo religioso, burlándose de los dogmas, milagros y misterios de la Iglesia Católica y ofreciendo al lector su vastísima formación en asuntos teológicos para demostrar las corruptelas de la jerarquía católica, los abusos de poder del Vaticano, las pulsiones criminales de muchos papas, su connivencia con los regímenes totalitarios del siglo xx y sus silencios ante las masacres y genocidios perpetrados en Alemania, España, Polonia o Guatemala, por el nazismo, el franquismo o el fascismo. A través de su mirada irreverente y desacralizadora asistimos al espectáculo nada edificante de una Iglesia enrocada en las estructuras del poder social y económico, aliada siempre con los poderosos, implacable con los débiles, una Iglesia benévola y escurridiza con los abusos sexuales cometidos por sus miembros, bajo la permisividad inquietante del código canónico que da un tratamiento laxo y condescendiente a asuntos extremadamente graves, como pueden ser los relacionados con la pederastia y otros delitos sexuales, a diferencia de lo que ocurre en los códigos penales de la mayoría de las naciones desarrolladas.

La puta de Babilonia, nombre con que los cátaros y albigenses hacían referencia a la Iglesia Católica durante la Edad Media, debe ser leída como una monumental diatriba que busca el desenmascaramiento del catolicismo y el escarnio público y libresco de sus responsables en los diferentes escalones de su jerarquía, lo que convierte a Vallejo, por decisión propia, en un pensador no sólo heterodoxo e incómodo por sus opiniones, sino también en el último representante del pensamiento crítico y contrario a la Iglesia, siguiendo la estela de nombres tan ilustres como Celso, Porfirio, Spinoza, Paine o el propio Voltaire[5]. En esta monumental miscelánea, el colombiano no sólo reconstruye el pensamiento herético que ha sido arrasado secularmente por el brazo armado e inquisitorial de la Iglesia, sino que él mismo adopta posiciones heréticas, a sabiendas de que en otra época de la historia, esas mismas opiniones le hubiesen costado la vida. Como reco-

[3] Véase mi trabajo «El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, Año XXXII, núms. 63-64, 11 y 21 Semestre de 2006, pp. 227-248. Recogido también en *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Universidad de Alicante, Cuadernos de *América sin nombre*, 2006, pp. 205-240. El profesor Jacques Joset ha estudiado la importancia de este tema en algunas de sus novelas; véase su libro *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*, Madrid, Taurus, 2010.

[4] Barcelona, Editorial Seix Barral, 2007. En adelante cito en el propio texto por esta edición.

[5] Fernando Díaz lo considera el último escritor maldito. Véase su artículo «Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del escritor maldito» en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, Universidad de Toulouse, 2007, vol. 89, pp. 231-248.

noce el propio autor: «Y gracias al descalabro de la Puta de Roma hoy el amable lector tiene este libro en sus manos. De no haberse dado esa concatenación de sucesos afortunados, ¡cuánto hace que el de la voz habría ardido en la hoguera» (p. 196). El texto que presenta Vallejo está consignado por una evidente intención provocadora, donde la información histórica aparece atravesada por todo tipo de insultos, blasfemias, irreverencias y un sinfín de perlas envenenadas que buscan provocar el sofoco y la indignación de católicos, protestantes y musulmanes por igual, como si fuera la representación titánica de una lucha sin cuartel entre un héroe de lengua afilada y pérfida –Fernando Vallejo– y el monstruo multicéfalo representado por los creyentes, que ha retrasado el progreso de la humanidad a lo largo del último milenio.

En sintonía con el resto de sus libros, *La puta de Babilonia* está escrito en un estilo poco académico y sí muy fresco y desenfadado, en el que la poderosa voz fabuladora de Vallejo se hace presente de vez en cuando para recordarnos que el texto antiapologético que leemos tiene las marcas formales de un diálogo con un interlocutor anónimo, casi invisible, al modo clásico, como un guiño a la literatura dialógica de los Siglos de Oro, para mostrar, en definitiva, la maldad intrínseca de las religiones. Frente al diálogo sin respuesta de índole rulfiana que aparece en *La virgen de los sicarios*, en esta ocasión se completa entre el emisor y su receptor a través de una especie de magisterio que tiene como misión una «enseñanza moral», para destapar el reverso de la ética y la moral cristianas. Planteada así la obra, toda la diatriba ponzoñosa contra las religiones aparece enmarcada en una estructura de *bildungsroman* (o novela de iniciación) en la que una voz autorizada y formada intelectualmente –el propio Vallejo– va aleccionando a su oyente sobre las formas complejas de la maldad que anidan en las estructuras eclesiásticas y en sus jerarcas y responsables. Esta particular estructura que se articula sobre los recursos de la oralidad explicaría los continuos saltos que se producen en la información que se ofrece a un doble receptor –su interlocutor y los lectores–, generando un particular zigzagueo narrativo y temporal que nos lleva desde la Edad Media a la actualidad o desde el cristianismo primitivo al Siglo de las Luces, pasando por los temas cruciales del catolicismo, como las cruzadas, la caza de brujas, las guerras de religión, la Contrarreforma, la temida Inquisición o la connivencia de la Iglesia con el nazismo y con los regímenes fascistas del siglo XX.

Dentro del aparente desorden con que Vallejo ofrece tanto la información histórica como sus propias opiniones sobre la cuestión religiosa, hay un intento de organización de dichos materiales que tienen que ver, en parte, con los saltos y elipsis propios de la comunicación oral, pero sobre todo, con el recurso clásico, consagrado en la historiografía y en la biografía grecolatina, de presentar los materiales no de manera cronológica, sino temática, es decir, «per species»[6]. De esta manera, Vallejo va anunciando cada uno de los temas que va a tratar sin seguir un orden cronológico aparente; así, después de haber hecho una verdadera criba en las excentricidades y corruptelas de muchos pontífices, apuntala: «Y pasemos ahora a los sobrinos del papa» (p. 55). Lo mismo hará cuando hable de los papas «papicidas», de los grupos heréticos, de los textos bíblicos, de los falsos mi-

[6] James T. Shotwell, *Historia de la Historia en el Mundo Antiguo*, México, F.C.E., 1940. Véase también el ensayo de José Antonio Sánchez Marín, «Concepto de biografía en Nepote, Plutarco y Suetonio», en *Estudios de Filología Latina 3*, Universidad de Granada, 1983, pp. 211-220.

lagros, de los cruzados, de las torturas de la Inquisición, de los casos de pederastia o de los jerarcas vinculados con las atrocidades totalitarias del pasado siglo.

En *La puta de Babilonia* hay varios hilos conductores que dan unidad y cohesión al texto, teniendo como nexo de unión el ajuste de cuentas con que el novelista colombiano trata a la Iglesia, tal y como declara en el fragmento inicial, siguiendo el ritmo y la prosodia marcada por una particular «letanía» antirreligiosa:

> La Puta, la Gran Puta, la grandísima puta, la santurrona, la simoníaca, la inquisidora, la torturadora, la falsificadora, la asesina, la fea, la loca, la mala; la del Santo Oficio y el Índice de Libros Prohibidos; la de las Cruzadas y la noche de San Bartolomé; la que saqueó a Constantinopla y bañó de sangre a Jerusalén; la que exterminó a los albigenses y a los veinte mil habitantes de Beziers; la que arrasó con las culturas indígenas de América; la que quemó a Sagarelli en Parma, a Juan Hus en Constanza y a Giordano Bruno en Roma; la detractora de la ciencia, la enemiga de la verdad, la adulteradora de la Historia; la perseguidora de judíos, la encendedora de hogueras, la quemadora de herejes y brujas; la estafadora de viudas, la cazadora de herencias, la vendedora de indulgencias (…) la corrupta, la hipócrita, la parásita, la zángana; la antisemita, la esclavista, la homofóbica, la misógina; la carnívora, la carnicera, la limosnera, la tartufa, la mentirosa, la insidiosa, la traidora, la despojadora, la ladrona, la manipuladora, la depredadora, la opresora; la pérfida, la falaz, la rapaz, la felona; la aberrante, la inconsecuente, la incoherente, la absurda; la cretina, la estulta, la imbécil, la estúpida; la travestida, la mamarracha, la maricona; la autocrítica, la despótica, la tiránica; la católica, la apostólica, la romana; la jesuítica, la dominica, la del Opus Dei; la concubina de Constantino, de Justiniano, de Carlomagno; la solapadora de Mussolini y de Hitler; la ramera de las rameras, la meretriz de las meretrices, la puta de Babilonia, *la impune bimilenaria tiene cuentas pendientes conmigo desde mi infancia y aquí se las voy a cobrar* (pp. 5-6. La cursiva es mía).

Uno de los argumentos centrales de la diatriba es la invención (o fabulación) de Cristo, de los apóstoles, los evangelistas y, por extensión, de la propia Iglesia Católica sobre una falsedad histórica, según la cual Jesucristo encargó a Pedro la edificación de su Iglesia con el famoso lema *Tu es Petrus*: «Tan falsos los cuatro [los evangelistas] como es de absurdo el tal Cristo que se inventaron. ¡Con que Tu es Petrus! 'Y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia y las puertas del infierno prevalecerán contra ella (…)' ¡Ah libro [la Biblia] estúpido!» (p. 54). Y sobre los supuestos datos históricos que jalonan la biografía del Mesías, desmonta uno a uno, con un verdadero alarde de erudición neotestamentaria, todos los referentes aparentemente históricos sobre los que se ha construido el personaje de Jesús en la época del Imperio Romano. Así, al hacer la reconstrucción de algunos datos de su biografía, como el nacimiento, escribe: «Deduciendo de las fechas inciertas de unos textos inciertos otras fechas inciertas para otros textos inciertos los exégetas lacayos al servicio de la Puta han establecido el formidable engaño de

[7] Lo mismo hace con las toponimia que aparece en la *Biblia* y que está llena de contradicciones: «Con todas estas precisiones geográficas lo único que buscan los evangelios es darle un toque de verdad a la mentira» (p. 89).

la cronología cristiana: una telaraña deleznable y pringosa que no tienen de dónde colgar» (p. 80)[7]. Vallejo coteja la información de los principales historiadores que han tratado de documentar al Jesús histórico, como Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) y sus obras *Tratado de las principales verdades de la religión natural* (1754) y *Doctrina de la razón* (1756), o David Friedrich Strauss (1808-1874) y su obra *La vida de Jesucristo críticamente examinada* (1835), donde plantea que son los evangelistas los creadores del mito de Jesús, para certificar que ni los pensadores más creyentes son capaces de sostener una biografía coherente de Cristo. También le dedica comentarios memorables a los textos de Ernest Renan (*Vida de Jesús*, 1863) y Alfred Loisy, cuyo libro *El evangelio y la Iglesia de 1902*, fue considerado por el papa Pío X como «la síntesis de todas las herejías» (págs. 179). No sólo los historiadores, investigadores, exegetas y hermeneutas de la *Biblia* caen en todo tipo de contradicciones, lo mismo ocurre entre las páginas de los *Evangelios*, donde resulta verdaderamente difícil establecer algunas certezas del Jesús histórico[8], sobre la maraña de datos que dicen algo y su contrario y que afectan a su nacimiento, a la familia, a los apóstoles, a los milagros, a su bautismo y predicación, su pasión, crucifixión y ascensión a los cielos, al punto que Vallejo llega a plantear: «Que me muestre entonces su partida de bautismo en Belén y su certificado de defunción en Jerusalén a ver si le creo» (p. 177). Tampoco la Santísima Trinidad sale indemne de su mirada corrosiva: «¡Carajo! ¿Es que el Padre no era capaz de dictarles una versión coherente a los biógrafos de su Hijo?» (p. 129).

En sintonía con los grandes pensadores, mitólogos y mitocríticos de finales del siglo XIX y mediados del XX, como James Frazer, Otto Rank, Mircea Eliade o Joseph Campbell, Vallejo considera la figura de Jesucristo como vacía de contenido histórico, más allá de un periodo y de un contexto en el que se sitúe al personaje, para enraizarlo en las tradiciones mitológicas que se entrecruzan en los reflujos culturales y religiosos de Occidente y Oriente. Valgan los ejemplos de Atis, Buda, Dionisio, Horus y Krishna:

> Cristo nació el 25 de diciembre de una Virgen, y en la misma fecha, que es el solsticio de invierno, nacieron Atis, de la Virgen Nna; Buda, de la Virgen Maya; Krishna, de la Virgen Devaki; Horus, de la Virgen Isis, en un pesebre y en una cueva. También Mitra nació el 25 de diciembre, de una virgen, en una cueva y lo visitaron pastores que le trajeron regalos. Y de una virgen también nació Zoroastro o Zaratustra (p. 101).

Siguiendo el modelo comparatista decimonónico, Vallejo confronta no sólo a los personajes, sino también sus milagros, sus enseñanzas y valores, así como sus hitos biográficos, estableciendo y fijando la posible procedencia de algunos intertextos bíblicos y el origen de ciertos motivos religiosos y folclóricos como «el sermón de la Montaña», el «pequeño Apocalipsis», la parábola del «hijo pródigo y el sembrador» o las «Bodas de Caná», cuyo milagro –la transformación del agua en vino– es interpretado en relación con las peripecias etílicas de Baco y Dionisio. Cada época, cada civilización, cada religión tiene sus dioses, sus héroes y tiranos y Jesucristo es, para el colombiano, «un engendro fraguado por

[8] Así lo señala quien es, posiblemente, la máxima autoridad bíblica del momento, el profesor Antonio Piñero, en su libro *El otro Jesús*, Córdoba, El Almendro, 1993.

Roma» (p. 101). Para concluir: «¿Y qué son las palabras atribuidas a este engendro mitológico de Cristo sino un batiburrillo sacado de los libros canónicos y apócrifos de la Biblia hebrea y de la sabiduría popular?» (p. 102).

Tampoco se libran de su pluma hiriente ni los evangelistas, ni los profetas veterotestamentarios, ni los *Evangelios Apócrifos*, ricos en «estupideces y en sabiduría esotérica» (p. 116). A Juan lo considera un mentiroso (pág. 90), a Lucas «un escritor descuidado o un fabulador» (p. 93), y a Mateo un embaucador y un charlatán por el uso y abuso que hace de las parábolas (p. 100). Cuando habla de Miqueas, Jeremías, Isaías o Zacarías, con sus vaticinios y profecías que visionan el mundo que está por venir, Vallejo dice que son «retardados mentales para retardados mentales» (p. 99) y que Cristo no es más que una invención de Pedro y Pablo que son, a su vez, personajes inexistentes.

Con todos estos antecedentes es evidente que el colombiano considera la *Biblia* como «un revoltijo de mitos, leyendas, tradiciones orales, cuentos populares, episodios épicos, anales, biografías, cronologías, censos, proverbios, epigramas, poemas, profecías… Mucha estupidez, mucha inmoralidad, mucha infamia, y quitando unos cuantos versículos desolados y pesimistas del Libro de Job y del Eclesiastés muy mala literatura» (p. 164). Un libro estúpido, como lo llama en varias ocasiones, para representar un mundo estúpido, deforme y cruel, un experimento fallido en el que reinan el hambre, la violencia, la insolidaridad, la crueldad con los animales, la envidia, la enfermedad y la muerte y que tiene evidentes connotaciones borgianas, de proyecto fallido de un dios menor y subalterno. Bien es cierto que las reflexiones de Borges quedan circunscritas al ámbito filosófico e, incluso, teológico, mientras que Vallejo atraviesa cualquier forma de pensamiento filosófico para convertir su reflexión en un órdago envenenado contra el Cristianismo y sus principales hitos: «Si el Padre hizo mal el mundo, que lo arregle Él solo sin tener que andar recurriendo a esas otras dos inútiles personas (…) ¡Cómo nos va a salvar un Hijo tan cobarde! ¡Con razón se dejó crucificar! ¡Con razón lo insultaba todo el mundo cuando lo colgaron de dos maderos en el Gólgota!» (p. 129).

2.- *La puta de Babilonia*, una *summa* heresiarca

La palabra «herejía» no tuvo en sus orígenes connotaciones negativas, inoculadas más tarde por el Cristianismo, sino relacionadas con la libertad de doctrina y el libre albedrío filosófico. Procedente del griego *airesis* –o *hairesis*– («libre elección» o «elección propia»), el término gozó de prestigio entre los pensadores helénicos, ya que suponía nuevas perspectivas y posicionamientos respecto a las doctrinas filosóficas y religiosas más ortodoxas y canónicas. Eso explicaría su aceptación en los primeros balbuceos del Cristianismo, tal y como recuerdan Mitre y Granda: «La tradición más universalmente admitida en el Cristianismo atribuye a San Pablo su primera utilización al decir en una de sus epístolas que «es necesario que entre vosotros haya *bandos* para que a través de ellos se pueda descubrir quiénes son de probada virtud»[9]. No obstante, desde muy pronto las disidencias y heterodoxias dentro del seno de la Iglesia fueron perseguidas y castigadas con la mayor

[9] Emilio Mitre y Cristina Granda, *Las grandes herejías de la Europa Cristiana*, Madrid, Ediciones Istmo, 1983, p. 13. La cita de San Pablo está sacada de la *Epístola a los Corintios*, 11, 19.

severidad, creándose ex profeso el Tribunal del Santo Oficio en 1232, bajo el auspicio del papa Gregorio IX, como una forma de atajar de manera contundente y sin aspavientos los continuos movimientos heréticos que se producían en Europa desde fecha muy temprana[10] y que llegaron a ser una verdadera amenaza para la Iglesia oficial. Esta «herejía de masas», como la llaman Mitre y Granda, presenta, más allá de las variantes de cada movimiento, cuatro ejes fundamentales que dan cierta cohesión grupal:

1) Todos los grupos tienen como base la fe religiosa –el «fideísmo»– a la que no renuncian ni siquiera cuando se encuentran en la hoguera o en el cadalso. Esta fe (ciega) les lleva a estar en contra de una Iglesia excesivamente clericalizada, burocratizada y jerarquizada, además de excesivamente preocupada por los asuntos terrenales.

2) La aceptación de la pobreza, especialmente voluntaria, como forma de vida, como prueba de amor a Dios en un contexto de extrema necesidad y grandes hambrunas ocasionadas por las condiciones medioambientales, demográficas, epidemiológicas o bélicas. La riqueza es vista como un obstáculo para entrar en el reino de los cielos. Gonzalo de Berceo, en uno de los *Milagros de Nuestra Señora* nos hablará del pobre que «por ganar la Gloriosa que él mucho amava / partielo con los pobres todo quanto ganava» («El pobre caritativo»). Quienes renuncian a las riquezas terrenales *–pauperes Christi–* están casi siempre vinculados a órdenes religiosas que son vistas por la jerarquía eclesiástica como una seria amenaza.

3) Se busca la igualdad dentro del seno de la Iglesia, lo que implicaba el cuestionamiento de toda forma de jerarquía u organización escalonada.

4) Los movimientos heréticos están vinculados principalmente a las ciudades, de ahí que su desarrollo, en torno al siglo XI, esté conectado con el desarrollo de los centros urbanos que se producen en esta misma época. Albi, Toulouse, Münster, Ginebra o Milán, a la que llamaron «cueva de herejes» y «madre y nodriza de herejías», fueron verdaderos epicentros de estas corrientes heréticas.

Es evidente que Fernando Vallejo era conocedor de las principales herejías del Medievo, tal y como desgranó en ciertos pasajes de *La virgen de los sicarios*[11]. Sin embargo,

---

[10] Antonio Piñero, *Los cristianos derrotados. ¿Cuál fue el pensamiento de los primeros cristianos heréticos y heterodoxos?*, Madrid, Editorial EDAF, 2007. Cfr. las obras de Norman Cohn, *En pos del Milenio: revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1997; Otto Rahn, *La corte de Lucifer: sabios, paganos y herejes en el mundo medieval*, Barcelona, Círculo Latino, 2005 y Victoria Sendón de León, *La España herética*, Barcelona, Icaria, 1986.

[11] Son muchos los momentos en los que Vallejo parece codificar sus conocimientos en materia herética en ciertos pasajes de esta novela extraordinaria. Cito a continuación algunos de los más relevantes por su edición española (Madrid, Alfaguara, 1995): «El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbar de colmena (...) el espectáculo perverso de la pasión: Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado» (p. 15); «[En las iglesias] se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana (...) ¿Y Cristo dónde está? ¿El puritano rabioso que sacó a fuete a los mercaderes del templo?» (p. 53); «Es mi nueva teología de la Dualidad, opuesta a la de la Trinidad: dos personas que son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía» (. 54). «Quinientos años me he tardado en entender a Lutero, y que no hay roña más grande sobre esta tierra que la religión católica. Los curitas salesianos me enseñaron que Lutero era el Diablo. ¡Esbirros de Juan Bosco, calumniadores! El Diablo es el gran zángano de Roma» (p. 66); «toda religión es insensata (...) se hace evidente la maldad, o en su defecto la inconsubstancialidad, de Dios (...) Hace dos mil años pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo: Dios es

La puta de Babilonia puede resultar sorprendente para muchos lectores por el conocimiento profundo, exhaustivo y riguroso con que el colombiano se acerca a un tema tan fascinante como delicado, estableciendo una especie de canon de herejes y mostrando su predilección por ciertos movimientos contestatarios a la Iglesia oficial, cotejando teorías, estableciendo fechas y cronologías, para dejar en el lector la sospecha de que este ajuste de cuentas que lleva a cabo con su libro lo ha convertido, a lo largo de los años, en un verdadero especialista de aquello que va a combatir. No sorprende, por tanto, las continuas y eruditas referencias a los autores heréticos o pseudoheréticos más importantes desde la Antigüedad, como Carpócrates, Cerinto, Basílides, Marción y las escuelas heterodoxas de los «ebionistas», los «adopcionistas», los «docetistas» o los gnósticos cristianos, a los que parece profesar una amplia y sentida simpatía:

> Marción condenaba el sexo porque conduce a producir más gente y a perpetuar el horror del mundo. Ese Cristo vegetariano de los ebionitas y ese Marción fantástico que se opone a la reproducción me reconcilian con el cristianismo primitivo. ¡Pero ay, la Puta que se quedó con todo nos resultó iracundamente carnívora y paridora! (p. 82).

Las simpatías de Vallejo llevan siempre incorporadas su reverso, es decir, el desprecio e, incluso, la repugnancia que le producen los autores cómplices con la Iglesia, como Justino Mártir (s. I-II) y sus obras *Apología* y *Diálogo con Trifón*, donde trató de conciliar Cristianismo y paganismo, defendió la importancia de los ángeles y condenó la sexualidad y el judaísmo; por el contrario, adora a Tatiano (s. II d.C), que sentía fascinación por el mundo natural, como demostró en su obra *Sobre los animales*, y fundó la religión de los «encartitas», en la que rechazaba el matrimonio y la procreación, y condenaba el consumo de carne (pág. 84). Haciendo un verdadero alarde de Historia eclesiástica, Vallejo recorre uno a uno los principales pensadores que han escrito contra el Cristianismo, como Celso y su obra *La palabra verdadera* (hacia el 180), refutación de la religión cristiana que fue destruida por mandato de la Iglesia y cuyas ideas han llegado a nosotros gracias al filósofo Orígenes (185-254), que se tomó la molestia de rebatirlo punto por punto en su monumental obra *Contra Celso*, compuesta en el año 248. Lo mismo ocurre con Porfirio (232-305) y su obra *Contra los cristianos*, quemada por orden de la Iglesia en el siglo V, de la que conocemos parcialmente algunos pasajes y muchas ideas, gracias a las refutaciones que de ella hace Macarius Magnes, recogidas en su libro *Apocriticus*. Como recuerda Vallejo «ha tenido que esperar la humanidad hasta fines del siglo XVIII para tener,

el Diablo. Los dos son uno, la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad» (p. 74); «Él, con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario» (p. 77); «Dios no existe y si existe es la gran gonorrea» (p. 78); «Bendito seas Satanás que a falta de Dios, que no se ocupa, viniste a enderezar los entuertos de este mundo (...) Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede. A Dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos» (p. 99); «El culpable será el de Allá Arriba, el Irresponsable que les dio el libre albedrío a estos criminales» (p. 100); «Me asomé un instante a esos ojos verdes y vi reflejada en ellos, allá en su fondo vacío, la inmensa, la inconmensurable, la sobrecogedora maldad de Dios» (p. 119).

en las obras de Thomas Paine *Los derechos del hombre* y *La edad de la razón*, unos escritos contra la superstición cristiana tan luminosos y libertarios como los de esos dos filósofos griegos de la antigüedad» (p. 137).

Siguiendo su labor de exégeta, Vallejo analiza las principales ideas de Celso, rebatidas por Orígenes (al que llama «estúpido»), como es la condición de Jesucristo como personaje maravilloso, a la altura de Perseo, Anfión o Minos; o la sanación de un leproso, la cura de un ciego y la rehabilitación de un paralítico como una forma de enmendarle la plana al Padre por la chapuza de mundo que ha construido o la burla que le produce la resurrección de Lázaro para tener que morir más tarde como todo hombre (p. 138), o el escepticismo que le provoca a Celso la famosa estrella de Belén, a la que el colombiano dedica la siguiente perla: «¡Cómo va a guiar una estrella a alguien hasta un pesebre en una cueva!» (p. 144).

Vallejo considera la obra de Porfirio, *Contra los cristianos*, como el libro más devastador que se haya escrito nunca contra el Cristianismo, muy por encima de la acritud y el carácter corrosivo de los textos de Voltaire, al que ve como «una mansa paloma» (p. 146) en comparación con el pensador helénico. Lo resume así:

> Al cristianismo lo veía como una enfermedad perniciosa que infectaba al imperio; a los evangelios como la obra de unos charlatanes; al llamado «príncipe de los apóstoles», o sea Pedro, como el más grande cobarde; y a Jesús como un criminal y un taumaturgo de segunda. Pero lo devastador de sus críticas no está en los calificativos (éstos al fin de cuentas los pone cualquier Fidel Castro) sino en algo más ingenioso por lo simple del recurso: tomar lo que dicen los evangelios y demás sagradas escrituras tanto judías como cristianas al pie de la letra negándose a aceptar nada como alegoría ni las contradicciones como misterios o paradojas"(p. 147).

La identificación de Vallejo con Porfirio –y en parte con Celso– es de tal calibre que hay una confusión deliberada en el uso de las voces narrativas, al punto que da la impresión de que es Vallejo quien opina, suplantando a los pensadores helénicos, como ocurre en el siguiente fragmento a modo de resumen:

> Queda poco de Porfirio, pero todo espléndido, fresco, lúcido: contra los evangelistas, contra Pedro, contra Pablo, contra el Reino de los Cielos, contra la resurrección de la carne, contra lo que dijo e hizo Cristo. «Los evangelistas eran inventores de leyendas y no historiadores de los hechos de Jesús. Cada uno de los cuatro contradice a los otros en su versión de sus sufrimientos y de la crucifixión (…) Si estos hombres no son capaces de ponerse de acuerdo con respecto a la forma en que murió y se basan en rumores, ¡qué esperanzas con el resto de la historia!» (…). Y pasando a la resurrección pregunta Porfirio: «¿Por qué Jesús no se le apareció a Pilatos, o a Herodes el rey de los judíos, o al Sumo Sacerdote, o a muchos a la vez y que fueran dignos de crédito y en especial a los romanos del Senado y del pueblo? ¡Pero qué! Se le apareció a María Magdalena, una mujer ordinaria que venía de una aldehuela miserable y que había sido poseída por siete demonios, y a otra María, igualmente desconocida, una campesina, y a unos cuantos desconocidos más. Y sin embargo él había dicho: 'Veréis entonces al Hijo del Hombre sentado a

> la diestra del poder y viviendo entre las nubes'. Si se hubiera presentado a gente importante, nadie habría castigado a sus seguidores acusándolos de inventar historias monstruosas y no habrían tenido que sufrir por su culpa» (*Apocriticus*, II, 14, pp. 148-149).

El mimetismo entre el estilo desenfadado y burlón de Porfirio y el de Vallejo convierte al pensador helénico en un antecedente inmediato del antioqueño, como se ve en este texto sobre la transmutación de la carne, en el que habla el pensador griego:

> Otro famoso dicho del maestro es éste: «A menos que comáis mi carne y bebáis mi sangre, no tendréis vida en vosotros». Este dicho es bestial y absurdo. ¡Que un hombre coma carne humana o beba la sangre de un miembro de su familia o de su pueblo, y que por eso obtenga la vida eterna! Si así se hiciera, ¡en qué salvajismo no se convertiría la vida! No sé de mayor chifladura en toda la historia de la impiedad. Ni siquiera las Furias les enseñaron esto a los bárbaros. Ni siquiera los potideanos habrían llegado a eso, salvo que se estuvieran muriendo de hambre. ¿Qué sentido tiene ese dicho contrario a toda vida civilizada? (pp. 152).

Más allá de los grandes referentes como Celso o Porfirio a los que desmenuza en su dimensión libertaria con verdadero mimo intelectual, Vallejo señala cada uno de los movimientos heréticos nacidos en la vieja Europa, estableciendo sus dogmas, características, pretensiones, protagonistas y detractores en lo que es una verdadera *summa* heresiarca. Además de los cátaros y albigenses, utilizados para titular el presente libro, Vallejo se detiene en los «fraticelli», una escisión de los seguidores de Francisco de Asís, que retomaron la expresión albigense de «la puta de Babilonia» y llamaron «Anticristo» al papa (p. 251). Fue, precisamente, el pontífice Juan XXII quien los persiguió hasta el exterminio en pleno siglo XIV, con el argumento de que Cristo nunca atacó las riquezas, debate medieval utilizado por Umberto Eco como uno de los ejes argumentales de *El nombre de la rosa*. También dedica su atención a los «apostólicos» de fray Dolcino, con sus prédicas incendiarias a favor de la pobreza y la incitación a la violencia contra la Iglesia y sus ministros (p. 254), sin olvidarse de las «beguines», secta de mujeres afín a los «fraticelli», cuya máxima representante e ideóloga, Margarite Porete, autora del *Espejo de las almas simples*, fue quemada en la plaza pública en 1310. O los «camisards» o «camisas blancas» como símbolo de la pureza que había perdido la Iglesia oficial. Le siguen reflexiones sobre Jan Hus y la secta de los «husitas» (pp. 257- 260), o sobre Lorenzo Valla, por el que Vallejo siente verdadera admiración, ya que fue el influyente humanista italiano el encargado de cuestionar la verdadera naturaleza de las *Sagradas Escrituras*, atribuidas, supuestamente, a la palabra de Dios por inspiración divina (p. 262). Vallejo considera a Valla más importante que Erasmo, al que llama «un solapador más de la Puta», y el verdadero antecedente del Siglo de las Luces, el gran movimiento libertario del XVIII y la Revolución Francesa. Tampoco olvida la excomunión de Spinoza y la quema y prohibición de su *Tratado teológico político* (p. 166), así como la importancia del barón de Holbach, autor de una obra fundamental, *El cristianismo al descubierto* (1761), verdadera apología del ateísmo y texto clave por sus irreverencias y burlas a la religión.

Un aspecto al que dedica amplia documentación es el de las teocracias constituidas en territorio europeo: los anabaptistas en Münster, los seguidores de Savanarola en Florencia y los calvinistas en Ginebra. A Calvino lo considera un asesino, responsable de la decapitación del científico español Miguel Servet, descubridor de la circulación sanguínea, que negaba la doctrina del pecado original y el misterio trinitario, y que había llegado a Ginebra huyendo de la Inquisición española, sin saber que allí se había de topar con otra forma de inquisición, tan cruel y violenta como la española, auspiciada por este predicador visionario que convirtió Ginebra en la Roma protestante (p. 277). Tampoco Lutero, como era de esperar, se libra de su verbo afilado, considerándolo un «bellaco», un «biblíolatra» que se burlaba de Copérnico, un antisemita que incitaba en sus sermones a la quema de brujas (pág. 271). Sin embargo, Vallejo felicita a Lutero por haber dividido a la Iglesia entre católicos y protestantes, sin olvidar la escisión de la Iglesia Anglicana, como una forma de debilitar a la institución bimilenaria.

Desde las primeras páginas de *La puta de Babilonia* hay un intento por rescatar del olvido las grandes matanzas y masacres de la Iglesia: las víctimas inocentes de las cruzadas, los herejes, brujas, enfermos o librepensadores quemados en auto de fe para escarmiento público, la destrucción de las culturas indígenas americanas, la matanza de los hugonotes (protestantes franceses) en la noche de San Bartolomé (1572), las guerras de religión o la persecución y ejecución de figuras cruciales de nuestra Historia, como Galileo, Giordano Bruno o Miguel Servet. Lo resume Vallejo con su desparpajo habitual:

> Si me pongo a enumerar una por una a las víctimas de las Putas católicas y protestante no me caben en las páginas del directorio telefónico de la ciudad de México. Baste decir que la sola Guerra de los Treinta Años, que se inició con el enfrentamiento de la Unión Protestante a la Liga Católica a raíz de la llamada «segunda defenestración de Praga» y que duró de 1618 a 1648, le bajó la población a Alemania de dieciocho a cuatro millones. No hay como una guerra de éstas o una buena peste bubónica para contrarrestar a un Wojtyla (p. 285).

Es evidente que Vallejo trata de situarse en la misma tradición de pensadores heréticos que han espoleado a las iglesias católica, protestante y anglicana, creando sus propios predecesores y antecedentes, como se deriva de su admiración por John Wyclif (1330-1384), uno de los azotes de la Iglesia en la Inglaterra del siglo XIV y precursor del protestantismo, quien defendió la pobreza del clero, tradujo la *Vulgata* al inglés y negó la doctrina de la transubstanciación. Sus ideas fueron perseguidas no sólo en vida, sino más allá de su muerte, ya que fue exhumado y quemado en 1428 por mandato del Concilio de Constanza, celebrado trece años antes. Así resume el colombiano la autoridad y el pensamiento de Wyclif:

> Para él el papa era un mamarracho pintarrajeado que albergaba en su interior la más abominable ruindad, un esbirro de Lucifer a quien había que arrebatarle todas sus posesiones y riquezas (…) la Puta no había recibido de Dios ningún derecho a mandar como pretendía y en consecuencia salía sobrando y junto con ella toda la

> tradición eclesiástica: las Sagradas Escrituras eran la única fuente de la fe y los cristianos debían guiarse sólo por ellas. Mandó traducir la Biblia al inglés, le pidió al rey que confiscara las propiedades del clero, asoció la pobreza a la santidad, consideró las indulgencias un atraco a los ingenuos y negó la transubstanciación o conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo mediante el sacramento de la eucaristía. ¿De dónde había sacado la Puta semejante cuento? El Nuevo Testamento no dice nada al respecto. Con todo lo cual se anticipaba en siglo y medio a la Reforma protestante. Y como si lo anterior fuera poco, Wyclif rechazó la confesión, la confirmación, la extremaunción, la ordenación sacerdotal y hasta la oración pues dado que según él Dios fuerza a cada una de sus criaturas a sus actos (la agustiniana teoría de la predestinación de los protestantes), unos nacían predestinados para el cielo y otros para el infierno. ¡Para qué perder entonces el tiempo rezando! Le quedó por negar a Dios y a Cristo, *con lo cual se habría convertido en precursor ya no digo de Lutero que bien muerto está, sino del que estas humildes líneas escribe* (pp. 255-256. La cursiva es mía).

Vallejo fija la altura doctrinal y moral de Wyclif en relación con la virulencia de los ataques perpetrados por la Iglesia: «Cinco bulas de Gregorio XI le valieron a Wyclif sus maravillosas tesis. ¡Qué envidia! A lo más que llegaré con esta *Puta de Babilonia* será a que cualquier obispo patirrajado del actual Benedicto me niegue el *Nihil obstat*» (p. 256). Para concluir con una de las ideas centrales de su libro:

> Y sin embargo creo en Dios. ¡Claro que Dios existe! Es un viejo malo y feo, vengativo y rabioso, muy proclive a la maldad y con las tripas podridas de rencores (p. 248).

Tampoco el Islam sale bien parado de sus alfileretazos. A Mahoma lo llama «mercader lujurioso, polígamo, sanguinario, asesino y bellaco entre los bellacos» (p. 78), «una máquina de infamias», «mercader taimado que habría de fundar la religión mahometana (una plaga peor que el sida y la malaria)» (p. 171) y «máquina imparable de matar y fornicar» (p. 174). A sus fieles los considera como una «horda de excretores» (p. 224), por la posición que adoptan mientras rezan mirando hacia la Meca, y a su libro sagrado, el Corán, «un mamotreto tan feo como la Biblia» (p. 78), capaz de competir en atrocidades con el Libro cristiano: «En crueldad y maldad, en misoginia y esclavismo, el Corán compite con la Biblia» (p. 172). Para lamentar que por culpa de este «compendio de infamia» (p. 224) que es el Corán, el mundo islámico «no ha tenido Revolución Francesa, ni Siglo de las Luces, ni Declaración de los Derechos del Hombre» (p. 224) y cuya expansión y proselitismo está convirtiendo a medio mundo en teocracias medievales. Como sentencia el escritor: «¡Le hubiera tocado a Porfirio o a Apolo lidiar con mahometanos! Es más fácil subir a pie a la luna que convencer a uno solo de estos alucinados que Mahoma fue un bellaco asesino y un farsante» (p. 156).

Teniendo en cuenta las amenazas vertidas sobre voces críticas contra el Islam, y las órdenes de asesinato emitidas por los ayatolás, bajo la forma «legal» de la *fatwa*, desde Salman Rushide a Kurt Westergaard, el dibujante danés que parodió a Mahoma en sus caricaturas, Fernando Vallejo es consciente de los peligros nada inventados que pueden acarrearle sus opiniones en un libro tan polémico y agresivo como *La puta de Babilonia*:

«No perdonan. Yo porque soy un irresponsable y estos libros míos circulan poco (…) Con la vagina atómica de esta horda alucinada no compite nadie» (p. 234).

3.- De «los mayordomos de la Puta» a los *domini canes* o « perros del Señor»

En sus ataques dialécticos contra la Iglesia Católica, los papas, a los que llama «los mayordomos de la Puta», tienen un lugar preferente y ocupan buena parte de *La puta de Babilonia*, aunque también deja espacio para algunos cardenales, obispos y arzobispos, vinculados con el nazismo, el fascismo y el franquismo europeo, amén de los implicados o conniventes con los regímenes militares de América Latina o los célebres por sus prácticas pederastas, como Marcial Maciel, el fundador de los Legionarios de Cristo. Sin embargo, no es la iglesia popular, la de los barrios obreros, la de las parroquias rurales, o los curas vinculados a los movimientos sociales o las órdenes religiosas que predican dando ejemplo con enfermos, indigentes y desahuciados lo que más preocupa al novelista colombiano. Hasta cierto punto hay una invisibilidad deliberada para cierta parte (o concepción) de la Iglesia, posiblemente vinculada a la Teología de la Liberación, que escapa de su pluma lacerante y cáustica, para centrar todas sus energías en atacar a la Iglesia oficial, coqueta y complaciente siempre con el poder y ajena a las necesidades e inquietudes del hombre.

Analizada con la suficiente perspectiva histórica, es evidente que la historia de los papas puede resultar, en ciertos periodos, verdaderamente extravagante y disparatada. El carácter rocambolesco y estrafalario de ciertos momentos de la Iglesia Católica se concreta en la existencia de un papado tricéfalo: ¿Cómo explicar que en un mismo periodo convivan tres papas enfrentados entre sí: Gregorio XII, Benedicto XIII y Alejandro V? (p. 259). Al referirse a la edad de los papables en el momento de ocupar el sillón de Pedro, la secuencia que plantea Vallejo deja los siguientes datos: «pocos comparados con los 78 a que se encaramó al trono de Pedro nuestro actual Benedicto XVI, pero muchos frente a los 20 a que fue elegido Juan XI, o los 16 a que fue elegido Juan XII, y ni se diga los 11 a que fue elegido Benedicto IX, el Mozart o Rimbaud de los papas» (p. 9). Y lo mismo hará con los papas cuyo pontificado ha durado menos: «De los doscientos sesenta y tres papas con que el Paráclito ha bendecido a la humanidad, la suertuda, diez duraron menos de treinta y tres días, que es lo que alcanzó a reinar nuestro reciente Albino Luciani, alias Juan Pablo I, y varios otros un par de meses. ¿No se les hace muy raro? ¿Serán los designios inescrutables de la traviesa paloma que a veces empantana un cónclave durante semanas, meses y aun años, para acabar llamando, celosa, a su elegido a los pocos días de coronado?» (p. 14).

Tampoco le es ajeno al novelista colombiano los casos seculares de «nepotismo papal», lo que convierte a ciertas familias en el epicentro de la vida religiosa:

> Benedicto IX (nombre de pila de Teofilacto) era sobrino de Juan XIX (nombre de pila Romano), quien había sucedido a su hermano Benedicto VIII (otro Teofilacto), quien a su vez era sobrino de Juan XII (nombre de pila Octaviano), quien era hijo del príncipe romano Aberico II, quien era hijo de puta y nieto de puta: hijo de Marozia y nieto de Teodora, el par de putas, madre e hija, que fundaron la dinastía de los Teofilactos que le dio seis papas a la cristiandad, a saber los cuatro enumerados más Juan XI, hijo

> ilegítimo de Marozia y del papa Sergio III y elevado al pontificado a los señalados 20 años por intrigas de su mamá, y Juan XIII, hijo de Teodora la joven (hermana de Marozia) y un obispo. ¡Seis papas que se dicen rápido, salidos en última instancia de una sola vagina papal multípara, la de Teodora la vieja o Teodora la puta! (…) Juan XIX sucedió a su hermano, Benedicto VIII; pero ya antes Pablo I había sucedido a su hermano Esteban III. El papa Hormisdas engendró al papa Silverio; pero ya antes el papa Anastasio I había engendrado al papa Inocencio I (pp. 9-10 y 11).

En la Historia de la Iglesia no faltan los papas asesinos, que se han servido de la conspiración y el magnicidio para ocupar la vicaría de Cristo, a los que Vallejo llama «papas papicidas»:

> Bonifacio VII estranguló a Benedicto VI y envenenó a Juan XIV; pero ya antes Sergio III había asesinado a su antecesor León V y al antipapa Cristóbal, y Pelagio I había matado al papa Virgilio por corrupto. Ahora bien, hablando con propiedad, un papa no puede matar a otro pues en el momento del crimen el homicida todavía no es papa (…) Así pues, por repugnancia teológica, es disparate hablar de papa papicida. Papa asesino y genocida ¡los que quieran! Pero papa papicida no (p. 11).

Sobre la premisa de que «No hay papas buenos. Ni malos. Hay papas peores» (p. 15) Vallejo despliega para el lector un catálogo formidable de pontificados marcados por la desmesura, la violencia, la represión atroz, la vida licenciosa o la pederastia. Papas obsesionados con el dinero, con el sexo, con las bulas –a las que llama «libelos de sangre»– con el poder, con las cruzadas, con las encíclicas («papas enciclípedos») o la reproducción. En ese listado interminable e inabarcable de doscientos sesenta y tres papas, a los que llama «energúmenos ensotanados», Vallejo muestra una especial inquina contra los Píos IX (Giovanni Maria Mastai Ferreti), XI (Achille Ratti) y XII (Eugenio Pacelli)

Pío IX, al que llama Impío Nono, es en los tiempos modernos, uno de los que más bilis le provoca al colombiano[12]. Su currículum viene marcado por la promulgación de la Inmaculada Concepción y la declaración de infalibilidad del papa, además de ser el pontífice más longevo en la silla de San Pedro (31 años), pero sobre todo, porque «este Impío Nono fue también el que no permitió que se fundara en Roma una Sociedad para la Prevención de la Crueldad de los Animales (como si él no lo fuera) arguyendo que los seres humanos no tienen obligaciones para con ellos» (p. 187). Y a él recurrirá en muchas ocasiones a lo largo de su obra[13].

---

[12] Alejo Carpentier lo recreó en su novela *El arpa y la sombra* (1979).

[13] Valga este ejemplo: «Vuelvo a Impío Nono para hacerle cuentas y de paso a su sucesor, la alimaña León XIII, otro granuja de limitado horizonte mental y el tercer papa que más ha durado, habiéndole quitado su segundo puesto recientemente nuestro infame Wojtyla. Pío Nono, como dijimos, reinó treinta y un años, siete meses y tres semanas; León XIII, veinticinco años y cinco meses; y Wojtyla, veintiséis años, diez meses y diecisiete días. ¡Cómo ha podido la humanidad resistir tanto! (…) Y así hasta el Tratado de Letrán que firmaron en 1929 Mussolini por parte de Italia y el cardenal Gasparri por parte del trepador de montañas y de puestos eclesiásticos Pío XI, el mayordomo de turno de la Puta. La Puta constantiniana se encamó entonces con *il Duce*, el dictador fascista esclavo de su pequeño pene que lo impulsaba a delirios mayores como por ejemplo invadir a Etiopía, el país más pobre de la tierra» (pp. 188-189).

Sin embargo, es Eugenio Pacelli[14], Pío XII, el papa más polémico y controvertido de buena parte de su libro, cuya influencia se hace sentir en el propio seno de su familia, a través del diploma gratulatorio enviado por el pontífice para felicitarlos por los 20 hijos nacidos para grandeza de la iglesia colombiana, al que dedica los párrafos más hirientes. Vallejo desgrana los momentos más sorprendentes de la relación de Pío XII con Mussolini y Hitler, apoyada en todo momento en la complicidad de una jerarquía eclesiástica poco escrupulosa con el respeto a los derechos humanos, que abrazó en buena parte de Europa la causa de los fascismos, como una forma de frenar ese demonio moderno llamado «comunismo». Vallejo recuerda los casos del cardenal de Munich, Faulbaher, que consideraba a Pío XI el mejor de los amigos nazis en 1933 y llamaba a la oración por la victoria de Hitler, o los ejemplos abiertamente pronazis del eslovaco Jozef Tito o su paisano Jan Voitassak (p. 57), el veraniano Volosin, el irlandés Carl Maria Splett (p. 58) o el de los jerarcas austroalemanes –el obispo Werthmann, el arzobispo Jäger de Paderborn, el obispo Berning de Osnabruck o el obispo Buchberger de Regensburg–, cada uno de ellos con un currículum siniestro en sus altares, lo que explicaría la adhesión de muchos católicos centroeuropeos a las causas genocidas del *Führer*, y que éste fuera recibido con repique de campanas y cruces gamadas en todas las iglesias de Austria para celebrar su ocupación. Vallejo reconstruye la locura de una época en la que se pide desde los púlpitos el reconocimiento y la obediencia a Alemania, y no sólo en los países de su entorno más inmediato, sino también en Bélgica, Francia, Noruega, Dinamarca, Yugoslavia, Grecia (p. 58), obviando las atrocidades cometidas por el régimen filonazi en la Croacia de Ante Pavelic o el exterminio perpetrado contra los españoles republicanos y demócratas en la España franquista. Para concluir: «La Iglesia católica, la ortodoxa y la protestante son la maldición más grande de la humanidad, casi tanto como el Islam» (p. 62).

La puta de Babilonia es un libro atravesado por la actualidad política y religiosa, en donde resulta fácil localizar los acontecimientos que se producen en el mundo al tiempo que Vallejo redactaba su texto. Eso explicaría el desprecio que le produce la actitud de Benedicto XVI tratando de canonizar a Pío XII, a pesar de su complicidad con los regímenes genocidas del siglo XX y sus continuos silencios en materia de derechos humanos, lo que ha sido también contestado por las autoridades israelíes y un centenar de asociaciones de víctimas del Holocausto (p. 214), que no entienden esta necesidad de beatificar a un papa con tantas zonas oscuras en su biografía. Y cuando Ratzinger, en diferentes actos públicos, se lamenta por la suerte de los judíos y se pregunta por la maldad del hombre, Vallejo le responde haciendo un recorrido por las principales bulas y encíclicas antisemitas promulgadas a lo largo de los siglos, realizando las pertinentes calas interpretativas en la historia siniestra de la Inquisición y la persecución implacable de toda forma de pensamiento y religiosidad que no estuviera conforme con la ortodoxia católica.

---

[14] Resulta muy interesante la recreación literaria que hace de este personaje el escritor mexicano Pedro Ángel Palou en su novela *El dinero del diablo*, Barcelona, Planeta, 2009.

[15] De los 900 obispos del colegio cardenalicio –salvo 2 españoles– los demás apoyaron el golpe de estado de Franco contra la legitimidad democrática de la II República por lo que tenía de «cruzada por la religión cristiana y la civilización» (p. 65).

No sólo hay que frenar esta canonización de Pacelli, opina el colombiano, sino que además hay que «descanonizar» a setenta y tres de los setenta y cinco papas ascendidos a los altares: «En los infiernos han de estar ardiendo ahora todos estos ricachones asquerosos» (p. 253)[16]. Ahora bien, en este corolario papista no podían faltar ni Karol Wojtyla ni Joseph Ratzinger, herederos naturales de un pensamiento ultraconservador, a los que Vallejo atribuye buena parte de los males que azotan a la sociedad actual. Males que tienen que ver con la multiplicación de la humanidad y la escasez de recursos con que cuenta el planeta para tanta gente recién nacida, por eso llama a Juan Pablo II «el máximo azuzador de la paridera» (p. 20). Se lamenta de que los rusos fueran capaces de acabar con millones de personas y no acabaran con la Polonia católica que dio origen al futuro papa:

> Tener de aliado a la Puta es como meter un áspid en la cama. De todos modos, por más que vaya y venga el péndulo al final se impone la justicia de Dios que lo sabe todo. Dios castigó a los polacos con los rusos y los nazis no por lo que hubieran hecho sino por lo que iban a hacer: parir al endriago Wojtyla que por veintiséis años, diez meses y diecisiete días cabalgó día y noche con deleite indecible a la Puta y le aumentó la humanidad dos mil millones. Eso no tiene perdón del cielo (p. 199).

A Juan Pablo II lo llama «truhán tonsurado» (p. 287), «travestida Wojtyla» (p. 128) y lo considera «el papa más dañino, pérfido y malo que haya parido en sus putos días la puta tierra. Mentía en once lenguas además del polaco en que lo amamantó la Mentira» (p. 287). Esta consideración tan crítica viene por el currículum un tanto hiperbólico del papa, con sus centenares de viajes y los miles de kilómetros recorridos, las entrevistas y audiencias concedidas, las beatificaciones realizadas, los documentos emitidos, las encíclicas publicadas, sin olvidar la inmensa maquinaria de hacer dinero en que se ha convertido el Vaticano y su banca en los últimos decenios a través de todo tipo de negocios –no siempre diáfanos–, que lo han situado muy arriba en el ranking de los paraísos fiscales, y la explotación intensiva de los santuarios marianos como los de Fátima, Guadalupe o Lourdes, en los que se puede comprar absolutamente de todo: «astillas de la cruz de Cristo, púas de la corona de espinas, plumas del arcángel San Gabriel, prepucios del niño Jesús, sangre menstrual de la Virgen» (p. 22). Tampoco olvida Vallejo la obsesión de Wojtyla con la castidad y el fin último de todo acto sexual, como es la reproducción, haciendo propaganda contra la utilización del preservativo en sus viajes por países africanos, obviando hasta la temeridad la pandemia que representa el sida en el continente negro. Su egocentrismo, sus vinculaciones con el poder, su insensibilidad con los animales o su falta de tacto con la iglesia de los pobres forman parte del particular ajuste de cuentas que le espeta el antioqueño:

> Recibió en audiencia privada en el Vaticano al terrorista Yasser Arafat cuatro veces; una al criminal nazi Kurt Waldheim, presidente de Austria; y otra a Fidel Castro, a quien le retribuyó su visita viajando un año después a Cuba a legitimar con su pre-

[16] Tampoco sale bien parado el papa Juan XXIII, uno de los iconos del pensamiento liberal y progresista, por ser en sus numerosos cargos dentro de la jerarquía eclesiástica, el hombre de confianza de Pío XI y Pío XII «los dos papas alcahuetas del nazismo», por lo que no lo considera «santo» sino «cómplice» (p. 47).

> sencia allá la continuidad del tirano. ¿A dónde no fue, dónde no habló, con qué tirano o granuja con poder no se entrevistó? Un poco más y alcanza a abrazar al genocida de Sadam Hussein, al que ya le tenía puesto el ojo. A Angelo Sodano, amigo de Pinochet y alcahueta de sus crímenes durante los once años que fue Nuncio Apostólico en Chile, lo nombró Secretario de Estado, el más alto puesto de la burocracia vaticana después del suyo. Al tartufo cazador de herencias y estafador de viudas José María Escrivá de Balaguer, fundador de la secta franquista del Ópus Dei y más perverso y tenebroso él solo que toda la Compañía de Jesús junta, lo canonizó. A su nuncio en Argentina Pío Laghi, en pago por su apoyo a la guerra sucia en ese país donde solía jugar tenis con el dictador criminal Jorge Rafael Videla, lo nombró pronuncio en Estados Unidos, jefe de la Congregación para la Educación Católica, luego lo hizo cardenal y finalmente cardenal protodiácono. En Nicaragua satanizó lo que llamaba «la Iglesia popular» y en El Salvador condenó al cardenal Óscar Romero, cuyas denuncias de los escuadrones de la muerte de su país le habrían de costar la vida: un francotirador lo mató de un tiro en el corazón mientras celebraba una misa en el hospital de La Divina Providencia y en el preciso momento de la eucaristía. El rosario de las bellaquerías de Wojtyla no tiene cuento (p. 290).

Ni siquiera la agonía, la muerte y el entierro de Wojtyla queda libre de su pluma incisiva, ya que imagina al moribundo papa «en el acto final de su farsa protagónica aferrándose a la vida y al poder como una ladilla insaciable al negro pubis de la puta» (p. 20) y se burla de su entierro: «el más suntuoso de que haya disfrutado cadáver de *Homo sapiens* en proceso de putrefacción», al que asistió «la más alta granujería del planeta» (p. 292)[17].

Las páginas finales de *La puta de Babilonia* coinciden con el pontificado de Benedicto XVI y algunos momentos señalados de su ejercicio, como su intervención desafortunada en Ratisbona (12/09/2006) o sus lamentos ante Dios, preguntando y preguntándose por los crímenes nazis en su visita al campo de concentración de Auschwitz («Por qué permitiste esto, Señor»), al que Vallejo responde: «Le hubiera preguntado más bien a la momia putrefacta de Pacelli o Pío Doce o Impío Doce por qué no levantó su voz cuando podía contra Hitler» (p. 39). Y remata: «Por lo que les han hecho tus correligionarios y predecesores a los judíos durante mil setecientos años, cabrón» (p. 42). Para Vallejo, Ratzinger es un «inquisidor desdentado» (p. 39), un «inquisidor nato» (p. 278), una «travestida Benedicta» (p. 278) y un «cabrón travestido» (p. 231), lanzando insinuaciones verdaderamente venenosas sobre las pulsiones sexuales del papa y burlándose de los supuestos bastiones culturales de su formación teológica y escolástica que representan lo más represivo y atrasado de la cultura occidental:

> La teología es el estudio del que no existe: un Viejo rabioso y malo que brota del cerebro de degenerados como Ratzinger cual un hongo venenoso. Inmenso mal le han hecho los árabes a la humanidad al haber preservado a Aristóteles, el más grande payaso de la antigüedad, que de todo habló y nada supo. Como nuestro Ortega y Gasset (…) La escolástica adoptó a Aristóteles como el faro de sus desvelos,

[17] Ni siquiera se libra la madre Teresa de Calcuta: «Su último viaje fue a Lourdes, unos meses antes de irse a juntar en los infiernos con su compinche la madre Teresa, la gran limosnera como él, y como él gran alcahueta de la paridera» (p. 210).

> y junto con él a sus comentadores árabes Avicena y Averroes. Pero no, ahí no hay más que verborrea fangosa. Todo lo que huela a escolástica huele mal. Tomás de Aquino exhala vapores de alcantarilla mefítica, ponzoñosa (…) nacido de un huevo puesto por una mosca sobre carne putrefacta (pp. 229 y 242).

Vallejo no podía pasar por alto un tema tan espinoso como el de la Inquisición, sobre todo en una época marcada por la perversión del revisionismo histórico en el que se trata de olvidar o negar los crímenes de lesa humanidad cometidos por el nazismo, el franquismo o la Iglesia Católica, a través de su brazo armado, el tribunal del Santo Oficio, cuyo funcionamiento ha sido de una eficacia extraordinaria a lo largo de quinientos años[18]. En ese contexto hay que entender la rabia que le provoca actitudes y opiniones como las de Karol Wojtyla, cuestionando no sólo el número de víctimas de la Inquisición, sino también los métodos empleados por los inquisidores, a los que se les llamó *Domini canes* o «perros del Señor». Desde su creación por el dominico Domingo de Guzmán en 1232, bajo el auspicio del papa Gregorio IX, la Inquisición fue la institución más temida en la Europa católica y en la América española por su capacidad para influir en las sociedades de su tiempo a través del miedo como elemento organizador de la vida cotidiana. La Inquisición sirvió para frenar a los nobles y poderosos en su pretensión de cuestionar la autoridad soberana y fue en todo momento una institución represora y temible que reemplazó el precepto romano-germano de la presunción de inocencia por el de presunción de culpabilidad. La gigantesca maquinaria informativa de la Iglesia, sumada a las delaciones anónimas que se prodigaron durante siglos, convirtió a cualquier hombre en sospechoso y culpable de los cargos sostenidos por su tribunal. Vallejo dedica muchas páginas a los «perros del Señor» –Robert de Bourge, Bernard Gui, Conrado de Marburgo (p. 28)– lo que parece representar un verdadero catálogo de psicópatas legitimados en su barbarie por la curia eclesiástica. De todos estos verdugos ninguno como Torquemada, el Inquisidor General y confesor de la Reina Católica, que procesó a más de 114.000 personas sospechosas de herejía, de brujería, de apostasía, de bigamia, sospechosos de ser moros, judíos o gitanos, la mayoría de ellas ejecutadas en la pira de la plaza pública, en un antecedente macabro de lo que serían las purgas genocidas del siglo xx. Vallejo analiza los métodos empleados por la Inquisición –los instrumentos de tortura utilizados, la apropiación de las riquezas de los reos condenados, la purificación de los lugares de tortura con agua bendita, la pantomima de los juicios, etc– para denunciar el silencio cómplice de una Iglesia que no ha condenado hasta la fecha su existencia y cuyos métodos fueron, en algunos casos, tan devastadores como las hambrunas, las guerras, las catástrofes naturales o las pandemias de siglos pasados.

4.- A modo de coda: Vituperio de la religión, alabanza de la Naturaleza

Detrás de sus dentelladas contra toda forma de pensamiento o creencia religiosa hay un hombre con una extraordinaria sensibilidad hacia los animales y hacia todo lo que tenga que ver con el mundo natural, como ya se encargó de demostrar con el Premio

[18] La bibliografía sobre los estragos cometidos por la Santa Inquisición es muy amplia, pero valga como ejemplo, el libro clásico de Henry Kamen, *La Inquisición Española*, Barcelona, Crítica, 1985.

Rómulo Gallegos[19], cuyo montante fue entregado por Vallejo a una protectora de animales. El gesto, calificado de insólito y extravagante por muchos, fue interpretado como una medida «epatante» para provocar y hurgar en las miserias de una sociedad colombiana –y por extensión, latinoamericana– cuyos niveles de pobreza y de necesidades básicas harían pensar en otras prioridades, como la de los niños de la calle, los desplazados, las víctimas de la violencia o del narcotráfico, las víctimas del maltrato familiar o los discapacitados, por poner sólo unos cuantos ejemplos. Sin embargo, en *La puta de Babilonia* Vallejo se ha encargado de demostrar la pasión, la sensibilidad y la solidaridad que le provoca cualquier forma de vida animal, víctima secular de la barbarie humana y de la crueldad religiosa:

> Autorizados por la Biblia, los evangelios y el Corán, hoy dos mil millones de cristianos, mil cuatrocientos millones de musulmanes y diez millones de judíos se sienten con el derecho divino consagrado en el Génesis de disponer como a bien les plazca de los animales: de enjaularlos, de rajarlos, de cazarlos, de befarlos, de torturarlos, de acuchillarlos, en las granjas-fábricas, en los cotos de caza, en las plazas de toros, en los circos, en las galleras, en los mataderos, en los laboratorios y en las escuelas que practican la vivisección. «Dios es amor» dicen los protestantes. No. Dios es odio. Odio contra el hombre, odio contra los animales. E infames las tres religiones semíticas que invocan su nombre (p. 175).

Como ha hecho con otros temas, Vallejo recorre la *Biblia* página a página para certificar el lenguaje violento e implacable con que el libro sagrado se refiere a los animales, o cómo ha utilizado sus nombres y sus características para insultar, maltratar o denigrar a los hombres, poniendo en evidencia el trato cruel y sacrificial que se le da a los corderos, a los cerdos, a las vacas, a los gallos, sin importarle lo más mínimo su sufrimiento o su dignidad, a veces como sacrificio para contentar a un dios implacable que necesita de la sangre animal como sustituto de la sangre humana[20]. El libro que más repugnancia le provoca es, sin duda alguna, el *Levítico*, al que llama «manual de los carniceros»[21] y al que considera la obra más abyecta que se haya escrito nunca. Por el contrario, su admiración por las figuras históricas del pensamiento libre y contestatario se multiplica hasta lo indecible cuando estos han llevado a cabo una defensa apasionada del mundo animal, como ocurre con Porfirio y su obra *Sobre la abstinencia de la carne*, o el caso de Mamavira (VI. a. C.) quien fundó en la India el primer asilo para animales enfermos y viejos, proclamó el vegetarianismo y el rechazo absoluto a toda forma de violencia. Su admiración se hace extensible a «Pitágoras, Platón, Epicuro, Apolonio de Tiana, Plutarco, Porfirio… y en los tiempos modernos Shelley, Thoreau, Tolstoi, George Bernard Shaw, Gandhi…» (p. 305), convirtiendo el final de *La puta de Babilonia* en un alegato a favor de los animales y el respeto a toda forma de vida, ultrajada con el aval de las religiones:

---

[19] Su discurso de aceptación se puede leer completo en la dirección: www.analitica.com/bitblio/fernando_vallejo/discurso_romulo_gallegos.asp. Fecha de consulta: 20/07/2010.

[20] Véase la obra de René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005.

[21] «Y la orgía de sangre e infamias contra los animales del *Levítico*, el manual de los carniceros, el libro más vil que se haya escrito, tampoco esas las condenó» (p. 134).

> Gústenos o no habremos de terminar aceptando que los animales no son cosas, ni máquinas, ni un manojo de instintos y reflejos; que cada uno es un individuo irrepetible y distinto de los demás de su especie tal y como somos irrepetibles y distintos unos de otros los seres humanos; que no se pueden vender ni comprar; que no se pueden matar por deporte ni con pretextos científicos ni como comida y que matarlos es un acto cruel que conduce a desvalorizar la vida humana; que no son instrumentos de nuestros deseos ni de nuestra voluntad; que pueden sentir el placer, el dolor, la felicidad y la infelicidad como cualquier ser humano y que tienen alma o conciencia o como la quieran llamar: alma perecedera como la nuestra (¡el gordo Aquino creía que teníamos alma eterna!); que no están por fuera de nuestra moral sino que ésta debe incluirlos; que deben tener derechos legales; que el especismo o discriminación con base en la especie es tan inaceptable como el racismo; que existen límites morales en el trato que les demos así como existen en nuestro trato a los demás seres humanos; y que hay que actuar en consecuencia respetándolos. Los derechos del hombre son inseparables de los derechos de los animales. Con un esfuercito de redacción podríamos juntar la declaración de la ONU y la de la UNESCO en una sola (p. 307).

Analizadas en su conjunto las reflexiones del escritor colombiano sobre los animales y su entorno medioambiental, da la impresión de que Vallejo cree en una religión natural, en alguna forma de deidad que hermana a los hombres con el resto de los seres vivos y a todos con el mundo vegetal, planteando una especie de contradicción por la que sus declaraciones, marcadas siempre por un ateísmo beligerante, quedan diluidas en una suerte de panteísmo en el que el hombre necesita reconciliarse definitivamente con el mundo que le rodea.

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla

José Antonio Pérez Bowie
En torno a la comunicación teatral. Notas
sobre pragmática del texto secundario
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 335-346

EN TORNO A LA COMUNICACIÓN TEATRAL. NOTAS SOBRE PRAGMÁTICA DEL TEXTO SECUNDARIO

La característica más definidora del texto teatral con relación a otros textos literarios es, sin duda, la existencia en su interior de dos estratos que implican situaciones comunicativas perfectamente diferenciables y que vienen siendo designados como *texto principal* y *texto secundario*. La nomenclatura, apuntada por Ingarden (1958), se ha mantenido hasta ahora en la tradición teórica y crítica, aunque sin dejar de ser objeto de matizaciones y rectificaciones diversas. El primer estrato estaría integrado por los diálogos puestos en boca de los personajes, mientras que el segundo lo constituirían todas las anotaciones que los acompañan, a modo de instrucciones de uso destinadas a facilitar la puesta en escena y que no se manifiestan sobre el escenario (al menos en su condición de signos lingüísticos, pues la mayor parte de ellas son transformadas en signos de otra naturaleza).

Entre las matizaciones que se han hecho a esta distinción tipológica de Ingarden está, por una parte, la que subraya la inexactitud de dar primacía a un estrato sobre otro atribuyendo a los diálogos una dimensión literaria y relegando las acotaciones a la función referencial, estrictamente informativa; lo cual no es siempre exacto, pues existen casos en que las acotaciones están escritas en un lenguaje literario y, a la vez, los diálogos pueden incluir indicaciones aprovechables para la puesta en escena, con lo que a la autorreferencialidad del lenguaje literario se superpondría un uso informativo (Bobes 1987, 62-63). De igual modo, Thomasseau rechaza «cualquier tipo de distinción jerárquica entre ambas formas textuales» aduciendo que se corre el riesgo de establecer juicios de valor y propone en lugar de la oposición entre texto principal y texto secundario la de *texto dialogado* y *paratexto*. (Thomasseau 1997,84).

Por otra parte, la noción de «didascalia» no abarca, para algunos otros autores, la totalidad de los elementos lingüísticos calificables como texto secundario, ya que éstos constituyen un conjunto más amplio que las indicaciones destinadas a «construir» la puesta

Entregado el 13 de abril de 2011. Aceptado el 15 de septiembre de 2011.

en escena. Así Issacharoff prefiere designar como *paratextos* a todos los enunciados textuales que acompañan a los diálogos (título, descripción genérica prólogo, elenco de personajes, designación del personaje que habla, etc.) entre los que se incluirían las didascalias (Issacharoff 1993, 463-464). Thomasseau también se inclina por la denominación de *paratexto* e incluye en ella seis elementos: los títulos, la lista de personajes, las primeras indicaciones espaciales y temporales, las descripciones del decorado, las didascalias y los entreactos o texto eludido (Thomasseau 1997, 84-87). Kurt Spang, por su parte, para referirse igualmente a todo lo que no es diálogo, se decanta por el término *cotexto*; éste sería el equivalente de los paratextos de Issacharoff y de Thomasseau e incluye tres constituyentes: *preliminares* (título, prólogo y *dramatis personae*), *postliminares* (epílogos fuera de la ficción dramática como apelaciones al público agradeciendo su atención, pidiendo disculpas por los errores o incitando a la reflexión crítica sobre la historia representada) e *interliminares* (que serían, fundamentalmente, las acotaciones, entre las que distingue las relativas a la realización de la obra de aquellas que sirven para la mejor comprensión de la misma y que, a diferencia de las anteriores, no suelen «traducirse» a algunos de los otros códigos extralingüísticos o paralingüísticos que rigen en el escenario (Spang 1991, 52-54).

Volviendo a la cuestión de la posible literaturización del texto secundario, muchos estudiosos del teatro se plantean la necesidad de distinguir dos tipos diferentes de destinatarios para esos enunciados. Uno sería el lector privilegiado (un director teatral), que se encargará de llevar la obra a escena y al que importa fundamentalmente el valor informativo de las didascalias; el otro, sería el lector común, quien a través de su lectura recrea imaginariamente la representación y que utiliza las didascalias como apoyo para reconstruir el universo de la historia. De ahí que muchos autores contemporáneos, partiendo la convicción de que su texto puede ser consumido más como lectura individual que como espectáculo, utilicen a menudo las didascalias como soporte de una narración que les permite acompañar la mirada del lector a través del universo imaginado. Obviamente, esta dimensión narrativa del texto secundario sólo en posible en el caso de la lectura, ya que en el de la representación no queda huella del mismo; a este respecto señala Anxo Abuín que la consideración de las didascalias «como enunciado emitido por una narrador o un observador externo adquiere cierto sentido sólo si se atiende a la lectura del texto escrito, prescindiendo del espectáculo representado» (Abuín 1997, 37). Distingue, así, entre el *interés conativo* que pueden tener las didascalias para los responsables del montaje, a quienes facilita «indicios u órdenes para una correcta escenificación del texto» y el interés narrativo que poseen para el lector corriente a quien le ofrecen «un superavit de información sobre personajes, escenas o ambientes» (*ibíd*., 39)

En definitiva, todas estas precisiones y rectificaciones en torno a la los dos niveles del texto teatral son el resultado de la consideración del mismo desde una perspectiva pragmática, pues lo que se plantean todos los autores citados, quienes remiten unánimemente al trabajo pionero de Anne Ubersfeld, es la necesidad de dilucidar la plural y compleja situación comunicativa en la que se producen los enunciados teatrales. Como señala la citada estudiosa, la pregunta básica es ¿quién habla en el texto teatral?, ¿quién es el sujeto de la enunciación? (Ubersfeld 1998,17).

Me centraré fundamentalmente en cómo ese abordaje del texto teatral desde una perspectiva pragmática (la relación entre el signo y sus usuarios) ha traído como consecuencia un mayor rigor en los análisis del texto secundario y consiguientemente un conocimiento más profundo de sus características. Atenderé, así, a los tres aspectos que han sido potenciados por esa perspectiva: la complejidad de la situación comunicativa que se plantea en el texto teatral en su conjunto, la consideración de una dimensión ficcional del texto secundario y la ampliación de éste a sus manifestaciones extratextuales. Lo que significa abordarlo desde las perspectivas enriquecedoras aportadas por la teoría de la comunicación, por la teoría de la ficción y por la ecdótica o crítica genética.

a) Nivel didascálico y comunicación teatral

La existencia del paratexto didascálico obliga a reconocer una doble instancia receptora: el lector «normal» y un lector «privilegiado», futuro responsable de la puesta en escena. Para el primero, las indicaciones contenidas en el texto secundario le permiten la *visualización* del mundo en el que tienen lugar los diálogos y las acciones de ellos derivadas. A este respecto existe una diferencia clara entre el lector de un texto teatral y el de un texto narrativo, puesto que mientras éste es un oyente a quien se le cuenta algo, aquél es un «espectador» que asiste a una representación virtual visualizando imaginariamente el especio dramático, limitado a una perspectiva frontal, donde tiene lugar la acción (Villegas 1982, 15-16). A este respecto, Jean-Marie Schaeffer, en su estudio sobre la ficción, planteado desde una perspectiva cognitivista, señala que la especificidad del dispositivo teatral *textual* reside en el hecho de que el universo de los acontecimientos es activado de una *forma virtual*, es decir, en un nivel puramente mental. Retomando las tesis de D'Aubignac[1], demuestra que la ficción del lector equivale a una inmersión actual inducida por el dispositivo ficcional escénico y no a la producida por la narración, pues «no es seguro que el lector lea las didascalias en el modo de inmersión narrativa sino que puede tratarlas como prescripciones –*fantasy negotiations*– que le permiten construir la escena de su teatro virtual» (Schaeffer 2002, 263-265).

El segundo destinatario del paratexto didascálico es aquel lector que se encargará de ampliar el proceso comunicativo del texto teatral transformándose en emisor de un nuevo mensaje (la representación) destinada a un nuevo receptor (el público). Para él, las didascalias se convierten en un elemento dinamizador, en un mensaje de índole conativa, en cuanto contienen una serie de órdenes destinadas a posibilitar la materialización sobre el escenario de un mundo cuya existencia hasta ese momento era meramente virtual. A este respecto, resulta interesante la distinción establecida por Sanda Golopentia entre *didascalias estructurantes* y *didascalias de concretización* a la que de inmediato me referiré al hablar de la instancia enunciadora.

Si nos preguntamos ahora por ésta, la dualidad descrita para la instancia receptora no tendría, en principio, por qué existir: dado que el destino lógico del texto teatral es la representación y no la lectura, los segmentos didascálicos tendrían una función exclusi-

[1] Sobre las teorías de d'Aubignac, tratadista francés del siglo XVII, véase Prodomidès 1997.

vamente informativa destinada a permitir la construcción del universo donde se ubican los personajes (con sus diálogos y sus acciones) del texto principal, por lo que no cabría diferencias entre dos instancias enunciadoras distintas: ambos segmentos textuales –diálogos y paratextos– remitirían a una sola, el autor. De hecho, las mismas características formales y materiales del texto secundario ponen de relieve la primacía de la función informativa y su condición de de texto escrito sin voluntad alguna de pervivencia, como un producto de «usar y tirar», destinado a desaparecer una vez asumida la información que contiene por sus presuntos usuarios: ausencia de marcas estilísticas, sintaxis elemental, léxico denotativo, tipografía reducida, etc. Pero, de modo paradójico, es en este nivel donde la instancia enunciadora del texto dramático está presente de modo más patente, ya que en el nivel principal sólo existe como abstracción deducible del conjunto de voces de los personajes, a modo del autor implícito del texto narrativo; a partir de esas voces, el autor descifra las huellas del autor, «condición necesaria para que esos enunciados no sean recibidos como fragmentos de discurso de emisores (simulados) diversos […] y se pueda entender esa secuencia orgánica como una totalidad» (Cueto 1986, 205-206). En el nivel didascálico, en cambio, la instancia enunciadora se manifiesta de modo explícito obligándonos a reconocer la existencia de lo que Villegas ha denominado el *hablante dramático básico*, definiéndolo como «un personaje que, aunque no ínsito en el mundo del drama, cumple una importante función con ciertas semejanzas a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa» (Villegas 1982, 15). Esa función primaria es la mostración al lector del escenario virtual en cuyo seno habrá de visualizar la representación y, a la vez, proporcionar a la otra instancia receptora –el responsable del montaje– los datos para materializar sobre el escenario los espacios de la acción. Veltrusky reconoce la necesidad de una instancia semejante y la denomina *sujeto central del drama* atribuyéndole la función de «polarizar la unidad de acción y pensamiento y establecer un contexto general y único en el que se integrarían los contextos parciales de los personajes y sus voces». Su «textualización» –añade– se produce a través de las acotaciones, pero puede manifestarse implícitamente como «la fuerza por cuya intención se rigen las leyes del diálogo y de la acción» y también resultar visible en el hecho de que los personajes, en situaciones concretas, se sirven en su habla de oraciones de carácter general, de modo que toda la acción se proyecta hacia un nivel más universal (Veltrusky 1976, 32-38).

Sanda Golopentia engloba también dentro de las didascalias otros paratextos externos como las anotaciones del director de escena; así, considera necesario distinguir entre dos tipos de de instancias enunciadoras de las didascalias: el autor del texto dramático y el director de escena. El primero produce las *didascalias estructurantes* que dan al texto teatral su especificidad de *texto tabular*: las que especifican el lugar que el texto ocupa en el repertorio teatral nacional o universal (título, subtítulo, género o subgénero); las didascalias-marco que especifican el espacio y el tiempo englobantes o el fin del espectáculo; las didascalias dinámicas que permiten el avance de la pieza (marcan la partición en actos y escenas, las entradas y salidas); las didascalias de la fuente locucionaria (especifican el personaje que pronuncia una réplica). El director de escena, por su parte, produce las *didascalias de concretización* que permiten a los actores encarnar a los personajes y a los otros responsables del espectáculo caracterizar el espacio y el tiempo es-

cénicos, el sonido, la luz, el vestuario, etc. Ello no excluye –matiza– que el autor pueda añadir este tipo de didascalias a las estructurantes ni tampoco que el director de escena añada didascalias estructurantes de su propia cosecha (Golopentia 1999,25-26).

Thomasseau, por su parte, comenta cómo el paratexto didascálico, por su propia materialidad, presenta un carácter próximo al manuscrito: la grafía en itálicas «anuncia la naturaleza aleatoria de un escrito constantemente en peligro», pues son pocos los directores de escena que siguen sus indicaciones al pie de la letra siendo frecuente las correcciones por adición o mutilación. En virtud de estas intervenciones el texto teatral presenta un «estado transitorio continuo» que rehúsa el cierre definitivo que podría deducirse de su condición impresa. (Thomasseau 1997, 9-10).

Issacharoff apela a terminología de Austin para calificar a las didascalias de actos de habla «serios», con referentes externos, lo que le permite distinguirlas de los enunciados del otro nivel, los diálogos, que se caracterizan por su carácter de «no serios» y, consiguientemente ficcional. Las didascalias, comenta, son enunciados no concebidos para ser pronunciados sobre la escena; ésta es, por definición, el lugar de la ficción, de ahí la convención teatral que sitúa sobre las tablas el diálogo y excluye de ellas las didascalias.

Issacharoff asimila la voz que las profiere a la del autor y apoya su análisis de este tipo de discurso en un modelo de cuatro funciones: nominativa/atributiva, destinadora, locativa y melódica, que responderían a las preguntas «¿quién habla?», «¿a quién se dirige?", «¿dónde?» y «¿en qué tono?» La función nominativa, que inaugura todo texto dramático desde el mismo título, es prerrogativa del autor, quien decide también el destinatario de las réplicas de su texto. Después de haber creado los locutores los identifica (gracias a los nombres) y los particulariza dándoles la palabra (de ahí la función atributiva). En cuanto a la función locativa, se trata de las indicaciones sobre el contexto espacio-temporal de la enunciación de cada segmento de diálogo. Y la función melódica (o prosódica) corresponde a la entonación preconizada igualmente por ese archi-enunciador que es el autor (Issacharoff 1993, 463-464).

Se preocupa, asimismo, de caracterizar lingüísticamente ese discurso y opina que su elemento más distintivo es el tiempo verbal: frente a la narración, que se articula sobre la ordenación de los elementos narrados, el discurso didascálico escapa a esa constricción y usa exclusivamente un presente caracterizado por su atemporalidad; señala que no se trata del presente atemporal de las verdades universales sino un presente situado fuera de las leyes del tiempo: todo lo mencionado escapa a las leyes de la duración; por ello no debe confundirse tampoco con el presente histórico (con valor de pretérito) ni con el presente habitual o iterativo. Argumenta que los tiempos del pasado pertenecen al universo de la referencia definida, en otros términos, al universo narrativo, pues hacer acto de referencia implica identificar y situar en un contexto espacio temporal (situar espacio-temporalmente es particularizar, individualizar). Por el contrario, el discurso didascálico por su manera de privilegiar el presente remite a la categoría de lo conceptual y, por consiguiente, de lo intemporal; posee un carácter relativamente abstracto, pues describe un mundo virtual más que un universo existente y las acciones que expresan sus verbos permanecen virtuales en la medida en que dependen de la puesta en escena en las que figuran; no están ancladas en el tiempo ni en el espacio y carecen de cualquier

vínculo con lo real que pudiese conferirles una apariencia de necesidad (Issacharoff 1993, 467-468).

Hay que admitir, sin embargo, que en muchos de los textos dramáticos contemporáneos se observa una potenciación del texto didascálico (que, a menudo, traerá consigo, como veremos, su narrativización), el cual llega a adquirir una importancia superior a la de los diálogos, dado que su función es definir la situación comunicativa y ésta, a menudo, es más importante que el discurso en sí. Como señala Ubersfeld, «lo que expresa la representación teatral, su mensaje propio, no está tanto en el discurso de los personajes cuanto en las condiciones de ejercicio de su discurso por lo que éstas "se inscriben en el discurso total mantenido por el objeto-teatro, dirigido al espectador» (Ubersfeld 1989, 178). En la misma línea, Velturusky se refiere a la relación inversa existente entre el debilitamiento de la unidad de los signos lingüísticos (con el consiguiente deterioro de las relaciones semánticas entre los personajes) y el número y la importancia de las didascalias en el drama: los personajes no son configurados tanto por el discurso que pronuncian y por los nexos que éste crea con otros discursos como por el conjunto de determinaciones propuestas desde el texto didascálico (Veltruski 1997: 39-40).

b) La dimensión ficcional del discurso didascálico

Las afirmaciones antes citadas de Issacharoff parten de la concepción tradicional del discurso didascálico, limitado a una función estrictamente informativa y revestido de todos los atributos que caracterizan a los enunciados factuales y, por consiguiente, «serios». Pero no tiene en cuenta dos factores, a los que hemos aludido y que ponen en cuestión sus afirmaciones: uno es que para la mayoría de lectores de un texto teatral las informaciones del discurso didascálico carecen de intencionalidad performativa y no son órdenes para ser puestas en práctica sino tan sólo sugerencias que les permiten construir imaginativamente el universo del drama; otro es que muchos dramaturgos contemporáneos conciben como destinatario de sus textos a ese tipo lector solitario (no espectador) y elaboran a menudo el discurso recurriendo a las estrategias de los enunciados narrativo-ficcionales. El autor real, emisor de un texto informativo y, por tanto, no ficcional, se transmuta en narrador, en una instancia enunciadora ficcional generada por el propio discurso mediante el que se construye un universo asimismo de ficción destinado a tener una existencia virtual en la imaginación de lectores solitarios.

Si nos detenemos en el primer caso, en la posible dimensión ficcional de textos secundarios no sometidos por sus autores a ninguna estrategia narrativa, no existe un consenso unánime a la hora de adjudicarles esa condición. Muchos de los teóricos niegan la posibilidad de equiparar el discurso secundario a un discurso narrativo. Así Schaeffer, al glosar las teorías de d'Aubignac, comenta que, para éste, los lectores, simplemente con el texto principal «sin ver nada, tienen presente en la imaginación, por la fuerza de los versos, a las personas y las acciones que éstos introducen, como si todas las cosas ocurriesen realmente igual que han sido escritas»; y se muestra incluso enemigo de las didascalias, al opinar que éstas «al interrumpir la lectura, interrumpen la continuidad de los razonamientos y las pasiones; y en la medida en que dividen la aplicación de la mente de los

lectores, disipan las imágenes que empezaban a formarse mediante la inteligencia de los versos, enfriando su atención y disminuyendo su placer». Shaeffer concluye de ello que para el tratadista del clasicismo francés, la ficción en la que se sumerge el lector del texto teatral no es equivalente de la producida por una narración, sino que se trata de una «inmersión actual inducida por el dispositivo ficcional escénico»; y las didascalias podrían considerarse como un elemento que atentaría contra la eficacia de ese dispositivo virtual al introducir una voz narrativa (Schaeffer 2002, 265).

En la misma línea, Issacharoff considera un error confundir diégesis y didascalias, pues atribuir a éstas una condición narrativa supondría colocarlas al mismo nivel que los diálogos, es decir, en el dominio de la ficción, en cuyo caso lo lógico sería incorporarlas a aquéllos y decirlas sobre la escena. No alberga, pues, ninguna duda sobre el estatuto referencial del nivel didascálico y asimila la voz que lo profiere a la del autor apoyando su afirmación en la existencia de las cuatro funciones ya mencionadas (nominativa/atributiva, destinadora, locativa y melódica) que sólo pueden ser desempeñadas por aquél (Issacharoff 1993, 463-465).

Thomasseau, en cambio, admite la consideración ficcional del texto didascálico. Comenta que basta con un acercamiento ingenuo y apresurado este tipo de textos para darse cuenta de la utilización de un conjunto de recursos y estrategias que apuntan menos a un empleo estrictamente instrumental del lenguaje que «a una atracción de orden literario que parece escapar a cualquier intento de representación escénica». Opina que, en los casos en que se admita el principio de que se trata de un texto destinado a simples lectores, se podrían llevar a cabo análisis de tipo literario y narrativo; así, apelando a una metodología narratológica, sería posible percibir en ciertas épocas, concretamente en la nuestra, «la existencia de un *relato paratextual* inscrito como una huella en el interior de la trama teatral». Ello obliga, añade, a repensar la noción de género y las concomitancias entre la poética novelística y la teatral. Por otra parte, la presencia de un corpus textual legible como un sucedáneo novelístico exige plantearse la cuestión formal de la posición del narrador en este relato y más globalmente la de la instancia autorial para el conjunto de la escritura paratextual y didascálica. (Thomasseau, 1997, 10).

La apertura de Thomasseau en esta cuestión con respecto a otros teóricos mencionados, se explica porque tiene en cuenta muchos textos dramáticos contemporáneos en los que la narrativización de las didascalias es una práctica cada vez más sistemática y evidente. Ya el propio Schaeffer en su comentario a las teorías de D'Aubignac se ve en la necesidad del matizar las afirmaciones de aquél aduciendo ejemplos de textos más cercanos en los que la función informativa no era la única presente en el nivel didascálico; se refiere, así a «las didascalias a menudo invasoras» de las óperas de Wagner que facilitan en el lector una postura de «inmersión narrativa» por su recurrencia a procedimientos de focalización interna, verbos de actitud proposicional, verbos afectivos, etc. Y establece un contraste entre este tipo de textos dramáticos y aquellas ficciones narrativas que privilegian los diálogos sobre la narración, en cuyo caso la postura de inmersión del lector tenderá a asimilarse a la de la ficción dramática (Schaeffer 2002, 265).

En la misma línea de Thomasseau, Sanda Golopentia distingue entre *didascalias literarias* y *utilitarias*. Refiriéndose a las primeras, explica que sea cual sea la forma en que

se presenten (poéticas, subjetivas, contagiadas de elementos jergales) proporcionan informaciones restringidas sobre el espacio, el tiempo, los personajes, sus acciones intradiegéticas (verbales o no verbales) que los lectores interpretan asociadas a otras experiencias literarias precedentes. Desde este punto de vista –añade–, la puesta en escena imaginaria de una pieza no difiere de la de una novela o un poema épico, pues las didascalias son el equivalente convencional y a menudo simplificado de ciertos fragmentos descriptivos o narrativos que encontramos en las novelas. La puesta en escena imaginaria de la pieza que lleva a cabo el lector entra en resonancia con el espacio-tiempo real de ciertos episodios vividos que se animan y reviven en su memoria. Las didascalias utilitarias son, por el contrario, interrupciones del texto literario que adelantan el trabajo futuro del director de escena y proponen una «concretización escénica» *avant la lettre* (Golopentia 1999, 21).

En otro momento se refiere también, al igual que Schaeffer, a esta interacción entre el texto teatral y otros discursos literarios; ese encuentro entre el teatro y otros textos literarios no se produce sólo en el nivel de los diálogos sino también a través de ciertas didascalias «narrativas» o «descriptivas» que informan sobre el tiempo, el espacio, la acción verbal o no verbal, etc. y que pertenecerían a la categoría de las que ella define como *estructurantes*; y se refiere a autores modernos en los que el juego didascálico está en estrecho contacto con la novela o con la poesía (desde las didascalias en verso de Valle-Inclán a los retratos literarios que Marguerite Duras incluye en la lista de personajes de *La Musica Deuxième*) (Golopentia 1997, 16-17).

Se pueden aducir numerosos ejemplos de ese debilitamiento de la función estrictamente informativa que experimentan las didascalias en el teatro contemporáneo; en el caso español se comprueba en los textos dramáticos de autores como Alfonso Sastre, Miguel Romero Esteo o José Sanchis Sinisterra entre otros. Sus didascalias presentan elementos narrativos como los siguientes: la omnisciencia del sujeto enunciador, que desborda espacial y temporalmente la perspectiva limitada de la escena y penetra en el interior de los personajes; el subjetivismo, que anula la neutralidad informativa; la asunción de la mirada del espectador mediante el uso de la primera persona del plural, lo que no significa una búsqueda de objetividad sino una estrategia destinada a potenciar de la presencia del sujeto enunciador (el cual puede llegar a expresar dudas sobre el significado de lo percibido o sobre el comportamiento de los personajes); la abundancia de segmentos narrativos (el uso de rótulos para titular los diversos cuadros, la explicitación del desarrollo de la acción o el resumen de la misma, la acumulación de acciones cuya representabilidad podría calificarse de dudosa dadas las limitaciones espacio-temporales de la escena), las apelaciones al lector, etc. No me detengo en aportar ejemplos, pues ya me he ocupado de ello en un trabajo anterior dedicado al análisis de la narratividad en el texto secundario del teatro de Alfonso Sastre (Pérez Bowie 1993). Remito también al lector a los modélicos trabajos que Monique Martínez ha dedicado al estudio de las didascalias en el teatro de Valle-Inclán y de Sanchis Sinisterra (Martinez Thomas 1996 y 1999b).

Podría señalarse además cómo ese desbordamiento de la función informativa del texto didascálico no se detiene en la asunción de una dimensión ficcional sino que, en determinadas ocasiones, aquél introduce un comentario paralelo al texto que las reviste de

una dimensión metaficcional perceptible en varios niveles. El autor puede, así, utilizar este nivel textual como vehículo de un mensaje caracterizado por un grado de complejidad considerable en el que se incluyen reflexiones generales sobre la escritura teatral, datos concretos sobre la marcha de ésta y referencias al lugar y al tiempo reales de la misma, comentarios irónicos sobre la puesta en escena (especialmente cuando se considera problemática) confidencias sobre el propio estado anímico, etc. He estudiado este fenómeno en el último teatro de Alfonso Sastre, donde adquiere un relieve especial: el responsable de la enunciación del texto no es ya el autor ficcionalizado en narrador que «cuenta» a un lector solitario sino el responsable del universo ficcional que pone al descubierto el proceso de construcción del mismo, muestra los elementos con los que está operando o especula sobre la viabilidad del resultado. Se trata, pues, de un enunciador mucho más complejo que el sujeto impersonal e invisible, emisor del texto didascálico, o que el narrador tradicional, pues entabla una relación problemática con su escritura que es, a la vez, cuestionada y utilizada como vehículo de reflexión sobre sus objetivos y sobre su mismo desarrollo. Este enunciador requiere, lógicamente, un destinatario con cierto grado de complicidad, que comparta la pasión de aquél por la escritura pero que, a la vez, participe de su escepticismo y su conciencia lúcida; ello implica que su relación con el texto no sea solo la de sumergirse en un mundo de ficción sino la de asistir (y asentir) a la problematización del mismo y a la subsiguiente reflexión a la que el enunciador lo arrastra (Pérez Bowie 1999)[2].

3. Didascalias y crítica textual

Este recorrido por la teoría actual en torno a las didascalias no puede acabar sin referirse a la ampliación que ha experimentado el ámbito de estudio de las mismas desde que algunos teóricos se han interesado por aquellas cuya fuente no es el autor dramático sino el responsable de la puesta en escena del texto.

En ese sentido se pronuncia Thomasseau cuando señala que las didascalias escapan a cualquier intento de teorización global y que es preferible abordarlas mediante acercamientos «plurales, más restingidos», que se adapten «a la extrema fragmentación de un corpus de textos necesariamente desemejantes, de contornos imprecisos y cuya finalidad es continuamente redefinida por los diferentes usuarios» (Thomasseau 1999, 10-11). Resulta evidente que al hacer tales afirmaciones no está pensando en las didascalias como discurso cerrado y formalizado, según se presentan a los ojos del lector cuando el texto teatral ha

[2] Esta problematización de la escritura que lleva a cabo Alfonso Sastre no se manifiesta sólo a través del paratexto didascálico sino que se extiende a los paratextos externos (o peritextos, en la terminología de Thomasseau); así, las ediciones de sus últimas obras suelen ir acompañadas de todo tipo de «documentos complementarios» entre los que se incluyen prólogos, epílogos, notas previas o posteriores a la redacción, sugerencias de lecturas complementarias y, en algunos caos, un diario del proceso de escritura en el que se detallan las motivaciones que determinaron su puesta en marcha, las fuentes bibliográficas manejadas, los modelos de los que ha partido, etc. En el citado trabajo me refiero a la evidente necesidad del autor de establecer una comunicación a todo trance con el destinatario del texto, un destinatario cuyo perfil es mucho más complejo que el del lector habitual y que adquiere los rasgos de un confidente o cómplice con el que el autor intenta satisfacer su ansia de comunicación (Pérez Bowie 1999, 306).

sido impreso, sino como un discurso no fijado, abierto y disponible para cualquier interpretación o manipulación que lleve a cabo sobre el texto el responsable de su puesta en escena. Thomasseau aboga, así, por la necesidad de estudiar el discurso didascálico a través de los manuscritos del autor que nos permiten conocer las fases de su gestación y a través de las correcciones realizadas sobre el texto (impreso o no) cuando el autor debe volver sobre él para adecuarlo a una puesta en escena concreta (Thomasseau 1999, 10). La misma reivindicación suscribe Sanda Golopentia al explicar que cuando la puesta en escena de una obra publicada tiene lugar durante la vida del autor, cabe hablar de un doble proceso de reescritura: el primero es el proceso de reescritura de la pieza publicada con vistas a su puesta en escena; el segundo, cuando, a instancias del responsable del montaje, el autor vuelve sobre el texto para adaptarlo a las propuestas de aquél, a la personalidad de los actores o a las expectativas del público. Esta segunda reescritura, que convierte el texto publicado en un borrador, raramente llega a la imprenta; y cuando lo vemos impreso, se trata ya de un texto colectivo de cuya autoría participan todos los responsables de la puesta en escena (Golopentia 1999, 21-22).

En los estudios dedicados al nivel didascálico existe, pues, un interés creciente por los manuscritos teatrales y en particular por los manuscritos preparatorios de la puesta en escena. Dejando de lado los presupuestos de la literariedad y los trámites habituales de la crítica genética, atenta sobre todo a la investigación de los métodos de «fabricación» de un texto acabado, la crítica busca apoyarse sobre escritos que, de cierta manera, representan lo que Thomasseau denomina «la escritura didascálica absoluta». Según el teórico francés, cuando un director de escena prepara la representación de una pieza de la que no es autor, recurre en un momento u otro de su trabajo a la escritura como si ésta, escapando a cualquier promesa de ser impresa o incluso leída por otras personas que las implicadas en la empresa, «participase de una necesidad fundadora». Y añade:

> La plupart de ces textes, lorsqu'on parvient á se les procurer, présentent toutes les caractéristiques de l'héterogéneité didascalique, mais brutes et non apprêtées, sans aucune estratégie d'apprivoisement d'un lecteur potential. On se trouve d'emblée, au coeur même d'un lieu de passage á nature textuelle, d'un dispositif où s'accumulent par empilage des élements disparates qui mêlent l'intensité des affects a la fulgurance des réflexions spontanées et au caractère le plus banalement instrumentaliste de l'écriture (…) L'écriture joue, dans ce cas, le rôle de passeur et participe *sui generis* du mouvement organique qui porte l'oeuvre du lisible au dicible et visible. Aussi, en dernière analyse, la prise en compte des manuscrits de mise en scène devrait permettre d'élargir l'horizon interpretatif prope a l'herméneutique du paratexte et du texte didascalique et partant, d'échapper plus sûrement aux hésitations sur les choix critiques à adopter (Thomasseau 1999, 11).

A este respecto, señala Golopentia cómo en nuestros días los autores renuncian habitualmente a las didascalias de concretización (las que se limitan, recuérdese, a proporcionar indicaciones extradiegéticas dispersas e inconexas que conciernen al tiempo y al espacio escénicos, al físico de los personajes, a la iluminación, etc.), dejándolas en manos del director de escena; en cambio dedican mayor atención a las llamadas didascalias lite-

rarias que instauran un clima o se deslizan en la memoria de los comediantes influyendo en el espectáculo pero sin dirigirlo de una manera evidente hacia elecciones predeterminadas. Refiriéndose a la valoración de que son objeto éstas frente a aquellas comenta cómo las didascalias atribuibles al autor aparecen cada vez más claramente delimitadas y codificadas en el interior del texto gracias al trabajo de editores e impresores, mientras que las producidas por el director de escena no tienen una posición caracterizada en el texto sino que se insertan bajo forma de anotaciones o de incisos en cualquier punto del dispositivo didascálico o de las réplicas. Así, cuando son editadas constituyen un espacio textual distinto, aislado del texto autorial y situado generalmente en una página aparte[3] (*ibíd*., 25-30). Un caso de especial interés es aquél en el que el propio autor dirige la puesta en escena de su texto, pues a las didascalias originales se superponen las destinadas a conducir el texto hacia el espectáculo. La recuperación y el estudio de los testimonios de ese proceso de reescritura es uno de los objetivos preferentes de los estudiosos de esta parcela del fenómeno teatral; Golopentia lo demuestra en el citado artículo analizando algunos fragmentos del diario de trabajo escrito por Marguerite Duras para la puesta en escena de *La Musica Deuxième* (4 feb -24 marzo 1985) publicado por Marie-Pierre Fernandes en 1986 con el título de *Travailler avec Duras La Musica Deuxième.*

Resulta indudable que estas perspectivas de análisis del texto teatral que abre la crítica genética configuran un atractivo horizonte de trabajo en la medida en que permitirán profundizar en el conocimiento del proceso de la escritura dramática concebida como un proyecto global en el que el texto es tan sólo un mero punto de partida para un juego de infinitas variaciones que se suceden a partir de las diversas puestas en escena que de él se realicen. Este nuevo enfoque del estudio de las didascalias, sumado a los dos anteriormente descritos que las abordan desde las aportaciones de la teoría de la comunicación y de la teoría de la ficción han abierto desde hace años unas vías de investigación que ponen fin a la minusvaloración de la que el llamado «texto secundario» venía siendo objeto por parte de los enfoques exclusivamente literarios del hecho teatral.

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abuín, Anxo (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.

Bobes Naves, Carmen (1987). *Semiología de la obra teatral*. Madrid: Taurus.

— (comp.) (1997) *Teoría del teatro*, Madrid: Arco.

[3] Cita como ejemplo de edición modélica de didascalias de concretización la de las anotaciones de Jacques Copeau para su puesta en escena de *Les fourberies de Scapin*, de Molière realizada por Louis Jouvet (Paris: Seuil, 1951). El montaje se estrenó en el Garrick Theatre de Nueva York en 1917 y posteriormente en el Vieux-Colombier de Paris en 1920, en ambos casos con Jouvet como intérprete de Géronte.

CUETO, Magdalena (1986). «La doble enunciación del texto dramático», en *Lingüística Española Actual*, VIII, pp. 195-207.

GOLOPENTIA, Sanda (1999). «Jeux didascaliques et espaces mentaux», en M. Martinez Thomas, 1990a, pp. 15-41.

INGARDEN, Roman (1958). «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique*, nº 8, pp. 531-538.

ISSACHAROFF, Michael (1993). «Voix, autorité, didascalies», en *Poétique*, nº 96, pp. 463-474.

MARTINEZ THOMAS, Monique (1996). «El juego del didascalos. Las didascalias antifuncionales en *Las comedias bárbaras* de Valle-Incián», en *Imprévue*, Montpellier, 1996, pp. 67-92.

— (ed.) (1999a). *Jouer les didascalies*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

— (1999b). «Le didascale, acteur principal dans la pièce *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra», en M. Martinez Thomas (ed.), *Jouer les didascalies*, pp. 107-123.

PÉREZ BOWIE, José A. (1993). «Sobre pragmática del texto teatral: el 'hablante dramático básico' en el teatro de Alfonso Sastre", en Bartol, J.A., García Santos, J.F. y De Santiago, J. (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca: Universidad, pp. 733-747.

— (1999). «Dimensión ficcional y dimensión metaficcional del texto secundario (Sobre el último teatro de Alfonso Sastre)», en J.A. Ascunce (ed.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia. Hiru, pp. 305-339.

PRODOMIDÈS, François (1997). «Le théatre de la lecture. Texte et spectacle dans *La pratique du théâtre* de d'Aubignac», *Poétique*, nº 112, pp. 423-443.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2002). *¿Por qué la ficción?*, Madrid: Lengua de Trapo.

SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.

THOMASSEAU, Jean-Marie (1997). «Para un análisis del para-texto teatral», en C. Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, pp. 83-118.

— (1999). «Les didascalies et les jardins», en Martinez Thomas, 1999a, pp. 7-12.

VELTRUSKY, Jiri (1997). «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en C. Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, pp. 31-55.

VILLEGAS, Juan (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa. Giral Books.

DOCUMENTOS

Jaime Galbarro García
Una carta inédita de Marcelino Menéndez Pelayo
al Marqués de Jerez de los Caballeros
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 349-354

UNA CARTA INÉDITA DE MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO AL MARQUÉS DE JEREZ DE LOS CABALLEROS (1901)

La estrecha relación de don Marcelino Menéndez y Pelayo con la ciudad de Sevilla le proporcionó la amistad y admiración de una pléyade de eruditos y bibliófilos que siempre lo tuvieron por maestro en las tertulias del duque de T'Serclaes y del marqués de Jerez de los Caballeros, y lo acogieron generosamente en sus varias estancias en Sevilla. Uno de aquellos hombres de letras evocaba aquellas estancias muchos años después con estas palabras:

> Durante el postrer quinquenio del siglo XIX, don Marcelino, por la primavera, pasaba dos o tres semanas en la hermosa y opulenta ciudad de Sevilla. No iba allí, señaladamente, como tantos otros, para presenciar el paso de las suntuosas cofradías en la Semana Santa, ni, mucho menos, para divertirse y solazarse viendo bailar las airosas sevillanas en las alegres casetas de la feria, sino a trabajar: a manejar a sus anchas aquel inapreciable tesoro de libros peregrinos, casi inverosímiles algunos, que a fuerza de años, dispendios y viajes había logrado juntar en su casa el marqués de Jerez de los Caballeros. Hojeando los unos, leyendo los otros y tomando notas de casi todos ellos se pasaba el Maestro lo más del día, y por la noche, en lugar de ir al teatro de San Fernando, donde solía haber ópera en aquella sazón, concurría a la tertulia literaria del duque de T'Serclaes. (Rodríguez Marín: 1942: 3)

De estas reuniones en Sevilla nos informan de primera mano F. Rodríguez Marín (1942) o S. Montoto (1952, 1962), y más indirectamente, a partir del epistolario de sus protagonistas, A. Rodríguez Moniño (1942) y F. López Estrada (1956), entre otros. No obstante, carecemos de una monografía que reconstruya el fructífero ambiente cultural y erudito de las tertulias sevillanas del marqués y del duque, para las que tan importante fue

la presencia de don Marcelino Menéndez y Pelayo. Su riquísimo epistolario (Revuelta Sañudo: 1982 - 1991), mina de tantas noticias y detalles cotidianos, recopila treinta y cinco cartas del marqués de Jerez de los Caballeros a su amigo (desde 1887 hasta 1912), pero solo se conocían hasta hoy dos de don Marcelino al marqués (fechadas el 28 de septiembre de 1892 y el 4 de septiembre de 1893), a la que queremos añadir una nueva carta inédita y autógrafa del polígrafo santanderino hallada recientemente[1].

Sr. Marqués de Jerez de los Caballeros.
Madrid, 18 de abril de 1901.

Mi muy querido amigo:
Tengo el grandísimo sentimiento de no poder acompañar a Vd. esta noche a Sevilla, porque el lunes próximo habrá en la Academia de San Fernando una votación muy reñida para la elección de director. Soy uno de los candidatos, y probablemente tendré que votarme a mí mismo, por lo cual no puedo prescindir de la asistencia. El asunto en sí mismo no me importa mucho, pero no puedo menos de corresponder a la buena voluntad de los amigos que han presentado mi candidatura y luchar por ella.
Esta fastidiosa e inesperada coincidencia me priva del gusto de pasar con Vd. algunos días agradabilísimos, que hubiera aprovechado también para ver las nuevas adquisiciones de Vd. y activar la impresión de las obras de Quevedo, que recomiendo a Vd. muy encarecidamente, ahora que ya hemos podido obtener la subvención del gobierno.
Da a Vd. gracias por tantas y tantas bondades, y se repite suyo muy agradecido amigo y s. s. q. b. s. m.

M. Menéndez y Pelayo.

Casi veinte días antes de esta carta, el 31 de marzo de 1901, don Marcelino Menéndez y Pelayo leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que había sido largamente esperado desde su nombramiento y que tuvo una excelente acogida entre los asistentes y amigos, a juzgar por las numerosas cartas de felicitación que recibió por aquellos días y la presencia que tuvo en la prensa de la época. Todo ello le había obligado a postergar su viaje a Sevilla tal como le escribe a su hermano Enrique el 24 de marzo de 1901:

> Mi recepción en la Academia de la Historia [sic] se verificará uno de estos domingos próximos, acaso el de Ramos, y si no el de Pascua. Depende de la imprenta. Por esta razón tengo que quedarme en Madrid y suspender el acostumbrado viaje a Andalucía, aunque es posible que a mediados de abril pueda hacer una escapatoria a la feria de Sevilla.

[1] La carta se encuentra en Sevilla, en el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía, 2/5/12, carpeta «Autógrafos» (signatura antigua). Quiero agradecer la información a Félix Mateos Guillén quien la encontró en las tareas de ordenación e inventariado de dicho Archivo, dirigidas por Antonio Valiente Romero, en las que participo.

Pero entonces, la muerte de Juan Facundo Riaño y Montero, el 27 de febrero de ese mismo año, dejó vacante el puesto de director de la institución, y don Marcelino Menéndez y Pelayo fue postulado para el cargo. El día antes de la primera votación, el 7 de abril, le escribe nuevamente a su hermano Enrique con estas entusiastas palabras: «El tal discurso, contra todos mis temores, resultó un exitazo como se dice en la jerga de entre bastidores. Y tanto que mañana lunes (si no se atraviesa algún obstáculo imprevisto) seré elegido Director de dicha Academia…» (Revuelta Sañudo: 1988: 51). El optimismo del candidato, no exento de cautela, se sostenía probablemente en la breve carta que había recibido aquel mismo día de su incondicional amigo Felipe Pedrell: «El resultado de la votación obtenida hoy por el amigo Sr. Avilés me hace esperar fundadamente que en la de mañana por la noche ganaremos la partida» (Revuelta Sañudo: 1988: 51), y que había sido precedida por otra en la que F. Pedrell hacía recuento del apoyo que ya había conseguido para el santanderino entre los académicos de la institución (Revuelta Sañudo: 1988: 45). «Bajo la presidencia accidental del Sr. D. Elías Martín como académico más antiguo», y candidato también al cargo de director, se celebró la votación el 8 de abril en sesión extraordinaria, resultando que ninguno de los dos obtuvo la mayoría absoluta, y después de repetir por segunda vez la votación con el mismo resultado, se acordó suspender la elección para otro día (*Libro de actas*: 202-203). Este inesperado empate debió retrasar tan solo los planes de viajar a Sevilla, pues la siguiente votación iba a ser previsiblemente a la semana siguiente. Pero la sesión ordinaria del lunes 15 de abril se abrió con una «protesta y discusión acerca del derecho de emitir voto para la elección de cargos» (*Libro de actas*: 223-226) iniciada por Francisco Fernández y González, que señaló que, en contra de lo que decían los estatutos y reglamentos de la Academia, en la votación del día 8 habían emitido votos algunos académicos que no habían «asistido a la mitad de las sesiones celebradas durante el año inmediato anterior al día de la elección» (*Libro de actas*: 223). El académico solicitó al secretario una nota de asistencia de los académicos para justificar el derecho al voto, y todo ello retrasó nuevamente la votación hasta el lunes siguiente.

Es el jueves anterior, el 18 de abril, cuando don Marcelino envía la carta transcrita al marqués de Jerez de los Caballeros lamentándose por no poder viajar a Sevilla a causa de la "reñida" votación que le esperaba. Y tal como escribe, lucha por su candidatura hasta el último momento. Espera que su amigo Urioste tenga derecho al voto, pues se incorpora a la Academia un día antes de la elección, y escribe a su paisano Jesús de Monasterio, que llevaba dos meses enfermo y no asistía a las sesiones, para pedirle el voto, ya que «los ardides de mala fe de que se han valido y continuarán valiéndose los contrarios para que no haya mayoría absoluta o para que resulte empate» están aplazando la elección (Revuelta Sañudo: 1988: 61)[2]. Y, efectivamente, el 22 de abril, tras una larga sesión ordinaria, no exenta de tensión por la anulación del derecho al voto del académico José María Esperanza y Solá, se realiza la elección. En una primera votación se produjo nuevamente el empate, y tras retirarse de la sesión Elías Martín, Marcelino Menéndez y Pelayo y Antonio Muñoz Degrain, salió elegido por mayoría absoluta el académico Elías Martín (*Libro de actas*: 238-239).

[2] Jesús de Monasterio le responde el mismo día excusando su no asistencia por no tener fuerzas ni para pisar la calle desde hacía un mes.

El otro asunto al que se alude en la carta es «la impresión de las obras de Quevedo». M. Menéndez Pelayo había recibido el material de investigación sobre la poesía de Francisco de Quevedo que tenía inédito Aureliano Fernández-Guerra, fallecido en 1894, quien ya había editado la prosa para los volúmenes XXII y XLVIII de la Biblioteca de Autores Españoles. Precisamente, en otra carta al marqués de Jerez de los Caballeros, fechada el 11 de febrero de 1895, le proponía editar toda la obra del escritor en «en ocho o nueve tomos salidos de las prensas de Rascó» a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Revuelta Sañudo: 1987: 206), y con el título *Obras completas de don Francisco de Quevedo, edición crítica, ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández Guerra y Orbe; con notas y adiciones de Marcelino Menéndez Pelayo.* Tal como había proyectado don Marcelino fueron apareciendo los distintos volúmenes en la imprenta de Enrique Rascó en Sevilla, el primero en 1897, el segundo en 1903 y el tercero en 1907; el cuarto estaba preparado, pero la falta de apoyo económico, el enorme retraso de la imprenta y la muerte de su impulsor, M. Menéndez Pelayo, abortaron el proyecto[3].

En el viaje cancelado don Marcelino deseaba reactivar la impresión del segundo tomo, y primero de las poesías. Ya en una carta a Rodríguez Marín el 13 de septiembre de 1900 se lamentaba amargamente de las dificultades de la empresa, de la poca seriedad del impresor Enrique Rascó y de la responsabilidad que sentía por no poder cumplir el compromiso adquirido con los subscriptores que ya habían adelantado su dinero. También echaba en falta el apoyo económico del duque y del marqués, pues quería que adelantaran parte del dinero de la edición; confiaba en que el gobierno, en el siguiente presupuesto, hiciera su aportación económica, y que el ayuntamiento de Sevilla hiciera lo propio con la deuda contraída con el primer tomo. Todo son dificultades y obstáculos de los que dan buena cuenta las cartas entre M. Menéndez Pelayo y F. Rodríguez Marín en esos años de 1900 y 1901. El marqués responde a don Marcelino el 30 de enero de 1901 a una carta de este que «convenimos todos en que el único medio de lograr la terminación de la obra es el de conseguir que el Ministerio, que tantos libros inútiles ha comprado, se suscriba como solicitamos hace un año…». Casi dos meses después, tras mucho insistir, la subvención fue concedida, como se refleja en la carta de M. Menéndez Pelayo a F. Rodríguez Marín el 25 de marzo de 1901, y a la que se refiere en la que ahora damos a conocer. Pero la impresión del segundo tomo siguió sufriendo retrasos y más retrasos para desesperación de don Marcelino, y no terminó de ver la luz hasta dos años más tarde, en la imprenta de Enrique Rascó.

La carta transcrita y dirigida al marqués de Jerez de los Caballeros se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Andalucía (Sevilla), pero desconocemos de qué manera ha llegado hasta aquí. No obstante, la figura del capuchino fray Diego de Valencina (1862-1950) nos permite establecer algunos puntos de conexión entre el convento sevillano, el polígrafo santanderino y los eruditos y bibliófilos sevillanos de finales de principios del siglo XX. Por una parte, en el *Epistolario* de Menéndez Pelayo se reproduce el resumen de una carta, fechada el 13 de octubre de 1907, de fray Diego de

[3] Las cartas entre Francisco Rodríguez Marín y Marcelino Menéndez Pelayo van dando cuenta de todos estos pormenores. Véase Rocha de Sigler (1994: 19) para una síntesis del periplo editorial de las obras de Quevedo.

Valencina, por entonces guardián del convento de capuchinos de Córdoba, en la que adjunta las primeras cartas familiares que editó de Fernán Caballero (Revuelta Sañudo: 1989: 206)[4]. También sabemos que el fraile mantuvo correspondencia con F. Rodríguez Marín[5] y colaboró como informante en sus trabajos sobre folclore[6]. Finalmente, el regalo de un manuscrito[7] al Convento de Capuchinos de Sevilla que hizo el duque de T'Serclaes pone de manifiesto la relación entre la Orden y los insignes bibliófilos sevillanos[8].

Dos semanas después de dirigirle esta carta al marqués, don Marcelino concluye otra a su amigo Francisco Rodríguez Marín el 30 de abril con estas palabras: «Pensé hacer a Vd. una visita en este mes de Abril; pero, desgraciadamente, el diablo, que todo lo añasca, me obligó a quedarme aquí por asuntos bien fastidiosos y que realmente me importaban muy poco. Otro año será, Dios mediante». Pero Dios no medió, y ese otro año ya no volvió a ser igual, pues como bien se sabe, el marqués de Jerez de los Caballeros vendió su biblioteca a Archer Milton Huntington el 15 de enero de 1902, y aquella misma noche Francisco Rodríguez Marín le escribía a don Marcelino para darle una de las noticias más tristes y lamentables de toda su vida.

Jaime Galbarro García
Universidad de Sevilla - Grupo PASO

BIBLIOGRAFÍA

Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1901. Archivo General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3-104. Digitalización disponible en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: < http://bib.cervantesvirtual.com/>

Herrera Tejada, Clara (1996). *Inventario del archivo de Francisco Rodríguez Marín*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

López Estrada, Francisco (1956). *Menéndez Pelayo y Sevilla*, Sevilla. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Montoto, Santiago (19-1-1952). «Un duque y un marqués bibliófilos insignes», *ABC de Sevilla*. 21.

— (7-6-1962). «La del duque de T'Serclaes» de la serie «Tertulias literarias», *ABC de Sevilla*. 21.

[4] Entiendo que le envía una separata de su artículo (Valencina: 1907), en el que ya menciona al marqués de Jerez de los Caballeros.

[5] Se conservan tres cartas, fechadas entre 1907 y 1918, de fray Diego de Valencina en la correspondencia general de Francisco Rodríguez Marín (Herrera 1996: 37)

[6] Reconocimiento explícito de su colaboración hace Francisco Rodríguez Marín (1930: VII).

[7] Se trata de un apógrafo de las *Poesías en honor del V. P. Fr. Isidoro de Sevilla* por Heraclio de Villegas, que lleva la siguiente nota en las páginas de guarda: «A los M. R. P. Capuchinos en testimonio de respetuosa consideración. El Duque de T'Serclaes».

[8] Para otras conexiones de Marcelino Menéndez Pelayo con los franciscanos y capuchinos véase Rivera de Ventosa (1994).

— (7-12-1962) «La tertulia y la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros», *ABC de Sevilla*. 12-13.

Revuelta Sañudo, Manuel (1982 - 1991). *Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, Fundación Universitaria Española. 23 vols.

— (1987). *Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, Fundación Universitaria Española. Vol. XIII.

— (1988) .E*pistolario de Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, Fundación Universitaria Española. Vol. XVI.

— (1989) *Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, Fundación Universitaria Española. Vol. XIX.

Rivera de Ventosa, Enrique (1994). «La orden franciscana en el epistolario de Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 301-318.

Rocha de Sigler, María del Carmen (1994). *Cinco silvas*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Rodríguez Marín, Francisco (1930). *12600 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en Mas de 21000 refranes castellanos*. Madrid. *Revista de Archivos*, Bibliotecas y Museos.

— (3-11-1942) «Menéndez y Pelayo en Sevilla», *ABC de Sevilla*. 3.

Rodríguez Moñino, Antonio (1989). *El marqués de Jerez de los Caballeros: semblanza de un gran bibliófilo*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.

Valencina, Diego de (O.M. Cap.) (julio-diciembre 1907). «Cartas familiares de Fernán Caballero», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 100-119.

António Apolinário Lourenço
Tres cartas inéditas de Marcelino Menéndez Pelayo
a Carolina Michäelis de Vasconcelos
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 355-358

TRES CARTAS INÉDITAS DE MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO A CAROLINA MICHÄELIS DE VASCONCELOS

En el año de 2009, las universidades de Coímbra y Oporto y el ayuntamiento de Oporto (Câmara Municipal) decidieron homenajear conjuntamente a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, la filóloga luso-alemana que fue la primera profesora doctorada de la Universidad portuguesa, y a su marido, el erudito e historiador del arte Joaquim de Vasconcelos.

Además de la realización de un coloquio internacional y varias exposiciones, un equipo de la Universidad de Coímbra, bajo la dirección de la Prof.ª Maria Manuela Delille, catedrática jubilada de la Universidad de Coímbra, tomó a su cargo la organización del legado de doña Carolina, privilegiando su epistolario, depositado en la Biblioteca General de la Universidad de Coímbra.

A través de la Drª Manuela Delille, he tenido conocimiento de la existencia en ese epistolario de un elevado número de cartas de intelectuales españoles a la filóloga luso-alemana. Naturalmente me interesó saber si entre esos correspondientes se encontraba Marcelino Menéndez Pelayo, cuya labor en la España de finales del siglo XIX y comienzos del XX tiene una importancia muy semejante a la representada por Dª. Carolina en la vida intelectual lusa en las mismas fechas.

En realidad, en el legado de Carolina Michaëlis se conservan cuatro cartas de Menéndez Pelayo, de las cuales solo una, fechada de 27 de enero de 1900, figura en el *Epistolario* editado por la Fundación Universitaria Española (Madrid, 1982-1991, vol. 15, carta 557), que he consultado en su versión digital (*Menéndez Pelayo Digital*, 1999). E incluso esa carta publicada no resultó de una búsqueda directa en el legado, pues se declara que fue tomada del *Arquivo de Bibliografia Portuguesa* (Coímbra, 1955, n.º 1, p. 48).

Marcelino Menéndez Pelayo y Carolina Michäelis de Vasconcelos no tenían ningún tipo de intimidad personal. En sus cartas las referencias familiares son escasas y denotan

un desconocimiento casi completo de sus respectivas vidas. En las cartas de don Marcelino predominan la cortesía intelectual o la finalidad práctica: las cartas 2 y 3 contienen pedidos de información sobre temas de literatura portuguesa o ibérica relacionados con las áreas de investigación de Carolina Michaëlis. En la carta de 27 de enero de 1900, ya publicada y que por eso no reproducimos, Menéndez Pelayo le pide a su corresponsal la copia de una dedicatoria de Torres Naharro al Cardenal Carvajal, existente en una edición suelta de la *Comedia Tinelaria*, y de la que, al parecer, el autor de la *Historia de los Heterodoxos españoles* solo conocería la existencia de un ejemplar en la Biblioteca Pública de Oporto.

De Carolina Michaëlis a Menéndez Pelayo hay referencia en el *Epistolario* a trece cartas: la primera fechada de 24 de julio de 1889; la última de 30 de marzo de 1912. Como ocurre con las cartas de don Marcelino a doña Carolina, nos encontramos con una correspondencia casi puramente intelectual, con pedidos de información y encarecimiento del trabajo realizado por el ensayista santanderino.

Antônio Apolinário Lourenço
Universidade de Coimbra

PRIMERA CARTA

Excma. Sra. D.ª Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Santander, 22 de diciembre de 1908.

Muy Sra. Mía y distinguida amiga: Mi humilde trabajo sobre Juan Boscán no ha podido tener mejor recompensa que la aprobación de Vd. a quien todos respetamos como oráculo de las letras peninsulares.

Estoy preparando el Garcilaso. Tengo noticias del artículo de Justi [1] sobre el retrato de Kassel, pero hasta ahora no he podido conseguirle.

He buscado el soneto de Lupercio Leonardo «Llevó tras sí los pámpanos Otubre» en el primer libro en que se publicó, es decir en los *Discursos, Epístolas y Epigramas de Ardemidoro* (Zaragoza, 1605), y allí leo:

Y el sol apenas vemos en Oriente, cuando la dura tierra nos le encubre[2].

Esta lección se repite en todos los poetas posteriores, y a mi juicio está bien; siendo el sentido del poeta "*apenas* vemos que amanece el sol *cuando* ya se pone". El *cuando* no es aquí condicional sino temporal, y está

[1] Karl Justi defendía, en el referido artículo, que el caballero español retratado en un lienzo, de autor anónimo pero atribuido a la escuela española del siglo XVI, expuesto en la Galería de Kassel (Alemanía) sería Garcilaso de la Vega. Menéndez Pelayo respondía a una pregunta de doña Carolina, quien, en carta no fechada, le preguntaba si había leído, para su estudio sobre Garcilaso, las páginas de Justi.

[2] En su carta de 25 de noviembre de 1908, D. Carolina le preguntaba a Menéndez Pelayo si no le parecía que había un error en el verso de Lupercio Leonardo de Argensola «cuando la dura tierra nos le encubre» (nos por no).

dependiente del *apenas*. Apenas entraba fulano cuando yo salí».

De Vd. muy agradecido servidor q.s.p.b.

M. Menéndez y Pelayo

SEGUNDA CARTA

Santander, 30 de agosto de 1909.

Excma. Sra. D.ª Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Muy Sra. mía e ilustre amiga: Confiado en la inagotable bondad de Vd. me atrevo a dirigirla dos consultas. He leído en alguna parte q. Amato Lusitano, en una de sus obras médicas, consigna cierta tradición de Salamanca relativa a la casa de Celestina. Quisiera tener copia de este pasaje, que Vd. conocerá seguramente.

Quisiera saber también si hay alguna monografía o estudio particular sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos, especialmente sobre sus comedias. ¿Se ha reimpreso modernamente la *Aulegraphia*?

Estas noticias me interesan para el tercer tomo de los *Orígenes de la novela*, en q. trato especialmente de las Celestinas.

Perdone Vd. que la distraiga un momento de sus provechosas y admirables tareas, y créame su más sincero afecto y s.s.q.b.s.p.

Menéndez Pelayo

— Cualquier noticia sobre la «Celestina» en Portugal será para mí apreciable.

TERCERA CARTA

Madrid, 12 de mayo de 1910.

Excma. Sra. D.ª Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Muy ilustre y distinguida amiga: Tengo que pedir a Vd. mil excusas por el silencio que he guardado en los últimos meses[3], después de haber recibido de Vd. tan inapreciables noticias sobre la *Celestina* en Portugal y sobre Jorge Ferreira. Yo hubiera querido corresponder a Vd. enviándole el primer ejemplar de mi estudio sobre las Celestinas, donde he procurado

[3] La carta a que está contestando Menéndez Pelayo le había sido enviada el 6 de diciembre del año anterior.

aprovechar tan preciosos datos, pero como la imprenta va más despacio de lo que yo quisiera, no estará acabado el tomo hasta el mes de abril. Perdóneme Vd. que todavía la moleste con dos preguntas:

1.ª ¿Los *Triunfos de Sagramor* (que nunca he visto) y el *Memorial da Segunda Tavola Redonda* son el mismo libro, o hay entre ellos alguna diferencia esencial?

2.ª ¿De qué año es la primera edición de la Comedia *Ulyssippo*, que no encuentro citada en ninguna parte? Sólo tengo la del siglo XVIII. Pero es indudable que fue impresa en el siglo XVI, y que parece imposible que haya desaparecido sin dejar rastro más q. en el índice de la Inquisición.

Devolví a Vd. certificado el tomo 1.º y único de la interesante *Bibliographia Critica* de Coelho[4].

Como ya diría a Vd. el amigo Menéndez Pidal, el texto castellano de la *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, no pertenece a mi colección de Santander, sino a la Biblioteca Nacional. Lo q. yo tengo es una copia manuscrita hecha por Gallardo de dicho texto, cuando todavía estaba en la biblioteca de los Condes de Campo-Alanje, de donde pasó a la Nacional.

Sé por el mismo Menéndez Pidal q. ya se están haciendo para Vd. las fotografías de ese precioso ejemplar.

Dando a Vd. las gracias por todo, quedo a sus órdenes como su afmo. s.s.q.b.s.p.

M. Menéndez y Pelayo

[4] *La Bibliographia critica de historia e litteratura* se había publicado en Oporto, en 1875. Su autor, Adolfo Coelho, fue uno de los participantes en las célebres «Conferências do Casino», promovidas por el grupo generacional a que pertenecían Antero de Quental y Eça de Queirós. En 1912 fue el rostro más visible de los contestatarios de la profecía de Fernando Pessoa, quien, en las páginas de la revista *A Águia*, anunciaba la inminente emergencia en las letras lusas de un «supra-Camões».

Carlos Villanueva
Correspondencia entre Marcelino Menéndez Pelayo
y Víctor Said Armesto (1906-1912)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 359-366

CORRESPONDENCIA ENTRE MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO Y VÍCTOR SAID ARMESTO (1906-1912)

Víctor Said Armesto (1871-1914) es el primer catedrático en España de Literatura gallego-portuguesa y continuador de una estirpe de pensadores que transitaron en Galicia en el republicanismo más radical del Sexenio Democrático (Indalecio Armesto o Jesús Muruais). Colaborador estrecho de Casto Sampedro en la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, fue elegido entre los 10 primeros intelectuales que fueron convocados en 1905, bajo la presidencia de Manuel Murguía, para la constitución de la Academia Gallega. Periodista, folklorista, filólogo, filósofo y literato, Said encamina su línea de pensamiento hacia temas propios de las preocupaciones finiseculares (educación, regeneración, utopía social, etc.), pero sus tendencias y orientaciones, en principio de hondo contenido social y político, van alejándose de la realidad diaria que se debate en las instituciones, en la prensa, en las tertulias o en el Ateneo, huyendo hacia la abstracción del medievalismo científico y de una realidad de Galicia enriquecedora, ideal, esteticista y plena de contenidos identitarios de sabor romántico. No es, pues, extraño que la máxima preocupación de sus últimos escritos se concentre en buscar la relación de cuentos y romances gallegos con el amplio repertorio del ciclo francés y bretón sobre Tristán e Isolda, el Grial, etc., ideas y personajes maravillosamente plasmados en música y escena por Ricardo Wagner. Said probará ese mismo modelo, identitario, pasadista y esencializador de tradiciones, en su zarzuela *La flor del agua*, con música de Conrado del Campo, obra que sintetiza la estética, la didáctica y la ideología de este poderoso pensador gallego fallecido en julio de 1914, cuando aún resonaban los aplausos a su obra, considerada para muchos como renovadora para la escena española; precisamente el año en que regresa de París Manuel de Falla con nuevos parámetros estéticos bajo el brazo.

De Said Armesto escribió Carballo Calero: «Esta precisión científica era en Víctor Said superior á da maior parte dos seus contemporáneos […] sobresái antre os seus ami-

gos polo superior estilo científico, pola máis moderna formación intelectual, polo máis riguroso método de traballo, por unha máis fina distinción entre as arelas do corazón e as comprobacións da experiencia. Neste senso sentímolo moi actual, moi adiantado, por riba dos rexionalistas do seu tempo, máis friamente ouxetivo ainda do que foron en certos intres os estudiosos da xeración Nós, precursor do seminario de Estudos Galegos, onde houbera sido magnífico mestre…»[1].

Cartas cruzadas

De la correspondencia cruzada entre VSA y MMP entre 1906 y 1912, que hoy transcribimos y comentamos, las cartas enviadas por Víctor Said a don Marcelino se hallan en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander[2]; las respuestas de éste al intelectual gallego se conservan en el Fondo Said Armesto de la Fundación Barrié (A Coruña)[3]. La relación de amistad y de intercambio con el polígrafo cántabro fue fluida y permanente, no conservándose más cartas (como sí sucede en el caso de Manuel Murguía, Miguel de Unamuno o Casto Sampedro, entre otros) al establecerse entre ambos una relación directa, tras fijar Said su residencia en Madrid de manera estable, prácticamente desde 1909.

Dos son los temas que se tratan en la correspondencia cruzada:

En primer término, una consulta puntual, dirigida al «Ilustre y muy querido maestro», para enriquecer su proyecto de memoria de cátedras de enseñanza secundaria de Lengua y Literatura Castellanas que está preparando y que conseguirá ese mismo año[4], con plaza en el Instituto de Reus que permutará por traslado al de León al año siguiente[5].

El tema de la memoria era, precisamente, la leyenda de Don Juan, convertida enseguida en libro[6], y que MMP le refiere a VSA en su carta de 10 de febrero de 1908; el pontevedrés le pide a vuelta de correo autorización para reproducir su elogiosa reseña en *El Mundo* y en otros medios, referencia que indirectamente, en sus líneas básicas, aparece reflejada en las noticias sobre el *Don Juan* de *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal* o *El Radical de Madrid*, entre otros medios. En cualquier caso, los pilares básicos de tan elogiosa cita, que MMP le transmite en su carta, serán utilizados por VSA para publicitar la obra: «trabajo de primer orden que basta para acreditar a un crítico y a un investigador agudo,

---

[1] Carballo Calero, Ricardo, «No centenario de Said Armesto», *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, pp. 37-39.

[2] En el Epistolario de MMP se recogen cuatro cartas del erudito gallego dirigidas a don Marcelino, pero ninguna de ellas aparece allí transcrita, sino resumida. Son éstas: 5/1/1906; en Ep. XVIII, nº 638, p. 316; 17/2/1908; Ep. XIX, nº 491, pp. 308-309; 3/2/1910; Ep. XX, nº 663, p. 463; 25/11/1910; Ep. XXI, nº 290, p. 196. Hoy las podemos transcribir completas merced a la generosidad de la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander, que nos facilitó la digitalización de las mismas y la correspondiente autorización para su publicación.

[3] Fondo VSA, leg. 15; son las correspondientes a estas fechas: 8/1/1906; 10/2/1908; 19/2/1908; 20/3/1912; que hemos podido revisar y publicar bajo la autorización de la Fundación Barrié.

[4] R.D. de 5–6–1906

[5] Concurso de 29–3–1907.

[6] *La Leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra,* Madrid, Imprenta Hernando, c/ Arenal, 1908. Reed. Espasa Calpe, Col. Austral, 1946.

fino y original (…) trayendo puntos de vista enteramente nuevos, estableciendo relaciones inesperadas, y echando por tierra muchas afirmaciones gratuitas (…), así como el caudal de erudición folklórica…», quedando aquel estado de opinión sobre la obra de Said en la mayor parte de las entradas biográficas futuras, al margen de otros comentarios académicos negativos que, según F. Díaz Plaja[7], ensombrecieron este primer gran trabajo de literatura comparada. Otro tema de relación intelectual entre ambos estudiosos fue el de los romances, asunto en el que Said se convirtió en un auténtico especialista: «¿Cuándo veremos el Romancero gallego?», le pregunta MMP al final de la elogiosa reseña de 1908. Precisamente, al final de la primera consulta de 1906, Said le «regalaba» un romance bilingüe –Marcolino– de los varios que había recogido aquellos tiempos por Galicia, dentro de la campaña encomendada por el Centro de Estudios Históricos.

El Segundo tema de esta correspondencia que comentamos hace referencia a la cátedra de Literatura galaico-portuguesa a la que Said accede por oposición en 1914[8]; las breves notas intercambiadas entre MMP y VSA que transcribimos son un leve reflejo de la abundante documentación que se conserva en el Fondo VSA de la Fundación Barrié (leg. 16) y de las múltiples conversaciones, propuestas, intercambio de ideas y de estrategias, que, en vivo y en directo, habrían de platicar los dos investigadores durante la consolidación del proyecto. De hecho, tanto la propuesta teórica sobre la conveniencia de una cátedra de estudios gallego-portugueses (con la base teórica del propio MMP y de Carolina Michaëlis), como cualquiera de las recomendaciones académicas y temáticas que se vertieron a los largo de cuatro años de lucha, figuran bajo la recomendación, respaldo e inspiración de don Marcelino. Del mismo modo, cualquier nota de prensa, propuesta ante el Congreso, movimiento político de Said para atraer apoyos a la causa de la Cátedra, rectificación o polémica, que también hubo a la hora de ubicar la cátedra en Santiago o en Madrid, figurará con el beneplácito y la recomendación de MMP; como la que le solicita VSA para D. Manuel Polo y Peyrolón, a fin de que el acuerdo del Senado sobre la cátedra prospere y no se estanque con propuestas contrarias a su aprobación, como las del referido Polo y Peyrolón[9].

De hecho, el de la cátedra acabó convirtiéndose en un tema de Estado, con implicaciones «regionalistas», con intervenciones de apoyo o rechazo en prensa y movimientos de opinión desde la Academia Gallega o la Universidad de Santiago, así como de todos los gallegos residentes en Madrid, de los que estas cartas que comentamos son un pálido reflejo de la intensidad con que el asunto de la Cátedra brilló en aquellos tiempos; intensidad y esfuerzo que, según se transmite en los obituarios y demás comentarios en prensa, agravó las dolencias del prestigioso y querido investigador pontevedrés, que falleció a los

---

[7] Díaz Plaja, Fernando, *Vida y obra de Víctor Said Armesto*, A Coruña, Fundación Barrié, p. 196.

[8] R.O. de 27 de febrero de 1914, publicado en la *Gaceta de Madrid*, 67 (8 de marzo de 1914), p. 604.

[9] Manuel Polo y Peyrolón (Cañete, Cuenca, 1846 - Valencia, 1918), fue catedrático de Psicología en el instituto de Teruel y de Valencia; diputado y portavoz en el congreso del partido Carlista por la circunscripción de Valencia; y senador desde 1907 hasta su muerte. Posee una extensa obra de carácter filosófico y moral que le supuso el reconocimiento de León XIII, quien le concedió la cruz *Pro Ecclesia et Pontifice*. Interesa su presencia en el Epistolario de MMP, y de éste con la Condesa Pardo Bazán; y de cara a nuestro análisis, las abundantes reseñas y comentarios a sus intervenciones en Congreso y Senado que le dedicaba con frecuencia la prensa madrileña.

cinco meses de su nombramiento, cuando se levantaba el telón de su zarzuela *La flor del agua*, con música del joven wagneriano Conrado del Campo[10].

Carlos Villanueva
Universidad de Santiago

[Sello Ateneo de Madrid]
Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo
5, Enero, 1906.

Ilustre y muy querido maestro:

He titubeado mucho antes de cojer [sic] la pluma para dirigirme á V., porque ignoro hasta que punto me será permitido importunarle con consultas é interrogatorios. Pero el trance en me veo es de los más apurados, y no siendo usted ¿quien podrá darme luz sobre el asunto?

Estoy pergeñando, para las oposiciones que tengo pendientes, un trabajo sobre los orígenes de la leyenda de Don Juan que estudio à través de los romances por mí recojidos [sic] en Galicia y en el Bierzo, y en él me es forzoso recordar un caso que leí hace tiempo de un tal Mitis, Mictis, ó cosa parecida, cuya estatua se desplomó, en Argos, sobre la cabeza de un sujeto que trató de profanarla.

Yo recuerdo este lance novelesco con perfecta claridad. Es más; recuerdo que lo leí en una vieja Retórica, allí donde trataba del empleo de la máquina ó maravilloso en los asuntos trágicos. Lo triste es que por más que repaso notas, y revuelvo libros, y atormento el magín, ni á tres tirones logro dar con el texto en donde he visto relatado el caso, ni menos puedo decir ya si corresponde simplemente a las viejas ficciones mitológicas, o si constituye el desenlace de un drama de los siglos clásicos. Por esta parte, la cerrazón es total. Recuerdo el hecho, recuerdo que fue en Argos, recuerdo que la estatua era de un tal Mitis ó Mictis.... y punto redondo.

Usted, querido maestro, que en su portentosa erudición tiene incalculables tesoros para hacer ricos á cien mil necesitados como yo, sin merma del propio capital ¿quiere, por amor de Dios, regalarme la buena limosna de ese dato?

Perdóneme la molestia que le impongo con esta pregunta impertinente y reciba la gratitud que de todo corazón guardará siempre para V. su más entusiasta admirador y humilde discípulo

q.b.s.m.

Víctor Said Armesto

[10] He estudiado estos últimos meses de vida de Víctor Said precisamente con la excusa de la preparación y el estreno de *La flor del agua*, en Villanueva, Carlos, «*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario». *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, nº1, 2011.

[pdata]
S/C Ateneo de Madrid

Mucho deseo verle. Recojí [sic] en mi excursión cincuenta y tres romances, algunos no ya de tipo totalmente inédito, sino viejos á mi pobre juicio. Vea V. uno:

Marcolino

Triste estaba la Condesa – llena de grande pesare,
porque la casa su padre – porque la casaba male;
cásala c'un Conde viejo – rico y lleno de caudale;
la pobre de la Condesa – non face sinon llorare.
– ¿Qué comieras, Condesina, –qu'eu che lo fora à cazare?
– Por aquellos campos verdes – un cervo vira asomare;
si non che comera d'éle – ou parir ou reventare;
deja aquí las armas viejas – que bien sabes manejare,
llevarás las armas nuevas – que inda están por estrenare.
Bien viera el Conde á Celinos – con la espada y el puñale.
Fuéronse brazo con brazo, – Celinos debáixo cáe.
Cortárale la cabeza – y-â Condesina lla trae.
– ¡Noramala pra ti, Conde, – á eso non che fun mandare!
Cortáralle a da Condesa – puxeralla pár á páre:
– ¡Agora xa tedes tempo – de dar bicos y abrazare!

[carta de luto, ribete negro]
Santander 8 de enero, 1906
Sr. D. Víctor Said Armesto

Estimado amigo: En cuanto recibí la carta de Vd. me puse a seguir la estatua vengadora de Argos, que yo también recordaba haber visto citada en alguna parte. Hasta ahora son tres textos clásicos que se han encontrado sobre esta leyenda.

El primero es de Aristóteles en el Cap. IX de su Poética (ed. greco-latina de Didos, I, pág. 465) donde se dice que «aun entre los casos fortuitos, son más estupendos los que parecen hechos adrede: por ejemplo la estatua de Mitio en Argos, que mató al matador de Mitio, cayendo sobre su cabeza, cuando estaba presenciando unos juegos».

El segundo el del tratado de mirabilibus auscultationibus (cap. 156) atribuido al mismo Aristóteles (Ed. Didos, IV, p. 105): «dicen que en Argos la estatua de Bitys (sic) mató al que había sido causa de la muerte de Bitys, cayendo sobre él cuando asistía a un espectáculo. Cosa de este género no parecen fortuitas».

Y el tercero es de Plutarco, en el tratado de sera numinis vindicta (ed. Didof. tom. I, de los Scripta Muralia, p. 669), Hablando de las penas que súbitamente mandan los dioses en tiempo y modo convenientes, cita el caso de Calipo, que fue muerto por sus compañeros con el mismo puñal con que había asesinado a Dión; y el de Mitio Argino, a quien mataron en una sedición, y cuya estatua en el foro de Argos, cayó sobre el matador de Mitio; y le dejó muerto, cuando estaba presenciando un espectáculo ó teoria.

Como ve Vd. los tres textos son casi literalmente idénticos, aunque no en cuanto al nombre del personaje, del cual se hallaron las tres formas Mituis, Mitys y Bitys. Me alegré de que esta indicación pueda ser útil a Vd. para su trabajo, que de fijo será muy interesante. No recuerdo ningún ejemplo de venganza de estatua anterior a ésta.

Supongo que cuando termine Vd. sus oposiciones con el buen resultado que es de esperar veremos pronto el hermoso Romancero Gallego.

Yo estoy dando la última mano al tomo segundo del tratado de los romances viejos, y espero llevarle acabado cuando vuelva a Madrid.

Suyo afmo. am[migo] y s.s.q.b.s.m

M. Menéndez y Pelayo

Santander, 10 de febrero de 1908
Sr. D. Víctor Said Armesto

Mi estimado amigo. Reciba Vd. mi más cordial enhorabuena por su precioso estudio sobre «La Leyenda de D. Juan», que he leído con el mayor interés y dedicación. Es un trabajo de primer orden que basta para acreditar a un crítico y a un investigador agudo, fino y original. Ha renovado Vd. el tema trayendo puntos de vista enteramente nuevos, estableciendo relaciones inesperadas, y echando por tierra muchas afirmaciones gratuitas. El caudal de erudición folklórica es sorprendente, y no menos la ingeniosa y sagaz aplicación que hace Vd. de ella al tema poético que va ilustrando. Lo relativo a los convites fúnebres me parece una conjetura revestida de los mayores grados de probabilidad. Su obra contiene un riquísimo material hasta en los puntos que toca por incidencia, y es un brillante avance de lo mucho que de Vd. se esperaba en los estudios que tiene emprendidos de poesía popular y mitología ibérica ¿Cuándo veremos el Romancero gallego?

Felicito a Vd. de nuevo por su libro, escrito no sólo con talento de investigador sino con alma de artista, y quedo suyo como siempre afmo. amigo que de veras le estima

Marcelino Menéndez y Pelayo

[Sello Ateneo de Madrid]

17 de Feb.- 1908
Excmo.Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo

Ilustre y muy querido maestro: Ayer he llegado de León, y hoy, al entrar en el Ateneo, me fué entregada su carta que le agradezco inmensamente, porque ella constituye el mayor triunfo á que pude aspirar. ¡Que Dios bendiga mil veces la mano generosa que la escribió! La leí á la sazón que me hallaba entre un grupo de amigos, y uno de estos, redactor de El Mundo, me aconsejó la publique en las columnas de su periódico. ¿Me autoriza V. para ello?

Perdone V. este ambicioso intento de un pobre aficionado; y sea ó no favorable su respuesta, no dude jamás de la inmensa gratitud de su apasionado admirador y discípulo que mucho le quiere

y b.s.m.

Víctor Said Armesto

Madrid, 19 de febrero de 1908
Sr. D. Víctor Said Armesto

Mi querido amigo: Mi carta, como escrita sin ninguna intención de publicidad, debe de ser incorrectísima y poco literaria. Pero como expresa lealmente mi sentir sobre su precioso libro «La leyenda de Don Juan», no tengo inconveniente alguno en que Vd. haga con ella el uso q. tenga por conveniente.

Suyo buen amigo y s.s.
Marcelino Menéndez y Pelayo

[Sello Ateneo de Madrid]
Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo
3-2-1910

Mi muy querido maestro: Persona bien informada, acaba de participarme que Romanones piensa consultar de palabra con Vd. el asunto de la creación de cátedras de Literatura catalana y galaico-portuguesa. Y si ello es así, necesito hacer á Vd. un doble ruego: 1º, que no aparezca Vd. ante el Conde como persona que estaba ya enterada del asunto por notificación mía, ni menos aún de que hay quien trabaja porque la cátedra de la Central recaiga en mi persona; y 2º, que si en la entrevista se pronuncian nombres

de personas competentes para el desempeño de esas cátedras… no se olvide de mí, por lo que toca á la Litª[eratura] galaico-portuguesa. De todo corazón se lo agradecerá su siempre admirador, discípulo y amigo que le quiere y

b.s.m.
Víctor Said Armesto

25- Nov.- 1910
Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo

Insigne y muy querido maestro: Acabo de leer en La Correspondencia que el Sr. Polo y Peyrolón ha presentado una enmienda en el Senado oponiéndose á la creación de las cátedras de Literatura galaico-portuguesa y provenzal-catalana. Me apresuro á escribir a Vd. para rogarle no me abandone en estos momentos, sino que interponga su mucho valimiento, bien con el mismo Polo y Peyrolón ó con el Obispo de Madrid-Alcalá (con quien Vd. vea) para que el acuerdo de las Cortes no se anule.

Dios premie su bondad, y ordene siempre á su agradecidísimo y leal amigo y discípulo que

b.s.m.
Víctor Said Armesto

[Tarjeta de visita]
Marcelino Menéndez y Pelayo

Al Sr. D. Víctor Said Armesto

Le agradece mucho su cariñosa carta. Los periódicos exageraron mucho la gravedad de su dolencia, que nunca ha ofrecido el menor peligro. Hoy se encuentra en franca convalecencia y ha reanudado su vida ordinaria.

Santander, 20 de marzo de 1912.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Adolfo Sotelo Vázquez
Los papeles de Manuel Arce: Un testimonio irremplazable
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 369-470

LOS PAPELES DE MANUEL ARCE: UN TESTIMONIO IRREMPLAZABLE

Manuel Arce. *Los papeles de una vida recobrada.* Santander: Ediciones Valnera, 2010. 366 pp.

Los clásicos nos hablan. Plutarco afirmaba en *Vidas paralelas*: «No escribimos historias, sino vidas». Y muy recientemente el maestro Paul Ricoeur, subrayaba que «escribir la vida es otra historia». El poeta, el novelista, el librero, el galerista Manuel Arce (Asturias, 1928) ha agavillado sus vivencias apoyadas en los regresos de la memoria y en el testimonio de setecientas cartas, entreveradas en un relato que alcanza desde la inmediata posguerra a nuestros días. Desde la adolescencia del protagonista a 2006, cuando es un jubilado laborioso y entretenido. *Los papeles de una vida recobrada* avasalla por los datos que proporciona y por los horizontes que abre. Quizás no sea un libro redondo y ágil, pero es una obra que, con una escritura muy fluida, recobra una vida y la polifonía riquísima de sus escenarios y personajes. Andando los años a buen seguro será fuente para los historiadores culturales de la vida española de la segunda mitad del siglo xx, dado que su información y documentación es rigurosa y, muy a menudo, de primera mano.

No es posible en una reseña de límites específicos dar cuenta de la avenida de contenidos que la obra abarca, así como tampoco indicar las dedicaciones poliédricas de Arce: poesía, narrativa, pintura, fotografía, etc. Sin que el lector de la presente obra se sienta mal aconsejado, debo decir que una síntesis lacónica de su contenido la puede encontrar en el texto («De la imagen y su contenido») que Arce ha preparado para el precioso libro *Manuel Arce. Imágenes de una vida / Images of a Lifetime*, Santander, 2011. Nadie como su autor para sopesar lo imprescindible de una obra que puede gozar de un sinfín de miradas interesadas y atractivas.

Santander es el escenario principal. Desde la revista *La Isla de los Ratones* (1948-1955) y desde la librería y galería de arte Sur (1952), el joven Manuel Arce con veleidades poéticas que trasvasó a la narrativa a partir de su novela *Testamento en la montaña* (1956), nos ofrece un testimonio irremplazable –cartas, retratos, anécdotas…– de un parte sustancial de la vida cultural española durante el franquismo y el último cuarto del siglo xx (la editorial compañera de la revista

publicó su último volumen, anudando las cartas de Zenobia y JRJ con el prólogo de Ricardo Gullón, en 1986) y los primeros años del siglo XXI. El legado de esta oceánica obra es inigualable, si bien me parece que el disco duro de *Los papeles* reside en los años que van de 1945 al 1975. En esas páginas está la verdadera historia de la revista que, combinando literatura y arte, se ofrece como pórtico de la mallorquina Papeles de Son Armadans, al mismo tiempo que el lector puede pulsar las conciencias, los comportamientos y los ambientes del mundo literario y artístico.

Junto con Madrid (para cuya glosa sintética necesitaría otra reseña), el otro escenario relevante es Barcelona. Al margen de otras noticias y referencias (los imprescindibles epistolarios) los numerosos viajes de Arce a Barcelona desde 1952 a 1991 nos acercan a perfiles inéditos de Santos Torroella y Rodríguez Aguilera, figuras clave en el desarrollo del grupo *Dau al Set*, tanto en las páginas de la revista como en los quehaceres de Sur. Eran cónsules de Arce en Barcelona. Ambos, junto con Corredor Matheos y –sobre todo– el matrimonio Fernández de la Reguera son interlocutores constantes de las experiencias humanas e intelectuales, literarias y artísticas de Arce. Pero no sólo ellos, por *Los papeles* transitan (retratos, confidencias, etc.) Guinovart, Llorens Artigas, Juan Eduardo Cirlot (apasionante testimonio), Luis Romero, la cúpula de ediciones Destino, Barral, José Manuel Lara, José Agustín Goytisolo, Castellet, Josep M. Espinàs, Antoni Tàpies, Ràfols-Casamada y una amplia nómina de amigos y conocidos. La vida cultural (editores, pintores, escritores, críticos de arte y de literatura) barcelonesa toma nuevas perspectivas desde estas páginas densas, honradas, insobornables. Para aquilatar la importancia de Arce y sus empresas en relación con la vida artística barcelonesa baste anotar como botón de muestra que el número doble 16-17 de *La Isla de los Ratones*, además del ensayo canónico de Cesáreo Rodríguez Aguilera, «La pintura catalana» contaba con ilustraciones, entre otros, de Ràfols Casamada, Cuixart, Tharrats, Ponç, Tàpies, Guinovart, Guansé y Mercadé.

Vayamos por partes. Corría el año 1958 y el semanario *Destino* publica una entrevista con el poeta, novelista y galerista Manuel Arce. El autor de la entrevista es Josep M. Espinàs. La fecha exacta el 22 de marzo, y el título «A Manuel Arce le espera el tren». La entrevista es sumamente interesante y en *Los papeles de una vida recobrada*, Arce escribe: «Espinàs ha sabido recoger, incluso con fidelidad, algunos juicios sobre poetas y novelistas» (p. 435). Junto a estas opiniones, se puede leer la respuesta de Arce a la pregunta "¿A qué ha venido a Barcelona?, indicando de antemano que el viaje de finales del invierno del 58, es el tercero del que da noticia el exuberante tomo de memorias:

> A ver a los pintores. Es sabido que en Santander tengo la librería Sur que es también sala de exposiciones. Allí han expuesto muchos pintores catalanes y los jóvenes celebraron una colectiva. Están previstas como próximas las exposiciones de Ràfols Casamada y María Girona y luego probablemente la de Tharrats.

Por cierto, que los juicios que Arce establece sobre la poesía y la narrativa española del día le conceden preeminencia, a su criterio, a Eugenio de Nora, Bousoño, Valverde y José Hierro, en la poesía; y a Delibes y Cela, en la narrativa.

A propósito de Cela y Arce quiero completar algunos datos (de los años 1951 y 1952), del oceánico volumen. Manolo Arce le escribe a Cela el 16 de octubre del 51, pidiéndole su opinión sobre *La Isla de los Ratones* y «si se siente animado a colaborar en ella». Cela acepta y la narración «El tonto del pueblo» junto con una fotografía suya aparecerá en el número doble 16-17, ilustrado por los pintores catalanes, y del que tanta satisfacción obtuvo Arce en su primera visita barcelonesa. El trabajo de Rodríguez Aguilera, «La pintura catalana» era la carta de navegación del número. Debe decirse que el relato de Camilo José Cela no era inédito; procedía de *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (Madrid, 1949).

En el interludio Arce leyó *La colmena* (Buenos Aires, Emecé, 1951) y le ofrece a Cela su juicio en carta del 18 de noviembre de 1951:

> Acabo de leer *La colmena,* que me parece cojonuda de tan extraordinaria como es. A mí me fastidia hacer elogios por carta: no se hacerlo, directamente. Por lo tanto, y como tú eres un tío que tampoco los necesita no me quedo con el deber de hacerlos. Sin embargo, déjame decirte que hacía mucho tiempo que no leía una novela con un hondo matiz tan humano. Tu novela es, como diría Balzac, literatura de registro civil (entiéndeme), los personajes nacen, se inscriben con tu pluma en el libro abierto de la vida y a vivir: joden –vulgarmente 'aman'-, luchan y un día se mueren. En una palabra: lo que es la vida sin gaitas ni engaños amables.
> Ayer comenzó a leerla mi padre. Mi padre no lee novelas. Tampoco versos. Mi padre trabaja para mantener una familia con doce bocas […] Bueno, pues, mi padre comenzó anoche a ojearla y terminó comenzando por el principio. Le gustará. Yo ya me fío mucho más de los juicios que da mi padre, que en los poetas o en los críticos de turno.

Dos días después Cela le contesta, y aunque el motivo principal de la carta es el número de *La Isla*, le dice a propósito de *La colmena*:

> Me alegro que te haya gustado *La colmena*; es un claro signo de tu inteligencia. Me alegra también que la lea tu padre. Tienes razón, mucha razón, cuando me dices que te fías más de su juicio que del de los críticos y poetas de turno, esas flores o ladillas, de un día, que disfrazan su inepcia de misterio.

Antes de viajar a Barcelona por primera vez en esas tareas de estar al corriente de lo que se hacía en el mundo artístico barcelonés, el joven Arce había mantenido contactos con Rafael Santos Torroella, quien «parecía estar decidido a ser en Barcelona el representante oficial de *La Isla de los Ratones*», la revista que Arce puso en marcha en 1948. Santos Torroella le escribe el 22 de mayo del 50: «Y me ha gustado sobre todo la revista en sí, de una gran pulcritud». Al tiempo le adjunta un poema de Juan Eduardo Cirlot, quien se convertirá, en su condición de poeta y crítico de arte, en uno de los más frecuentes puntos de referencia delos contactos barceloneses de Manolo Arce.

Para el otoño de 1950, Rafael Santos Torroella se había convertido en el colaborador más eficaz en la fragua de los diferentes números de *La Isla*. Él será el puente que transitará Arce para conocer el grupo *Dau al Set* (Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart). Precisamente Santos Torroella –como han recordado tanto Ponç como Tàpies– había coordinado la primera exposición de *Dau al Set* en el Instituto Francés de Barcelona, en diciembre de 1949.

La otra personalidad que ejerció de puente entre los quehaceres de Arce y la vida artística barcelonesa fue Cesáreo Rodríguez Aguilera, quien por cierto, sería también un notable enlace de Camilo José Cela, cuando años más tarde, en 1956, ponga en marcha desde Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*. La tercera clave inicial de las relaciones de Arce con Barcelona es el matrimonio Fernández de la Reguera (conviene recordar que Ricardo, además de novelista, era santanderino). El libro de Manuel Arce da entera noticia de la prehistoria de sus relaciones barcelonesas, explicando la urdidumbre no siempre bien avenida de pintores y críticos de arte.

La Isla de los Ratones (1948-1955) ofreció espacio para la poesía, para la prosa (en un amplio abanico que va desde la narrativa breve a la crítica literaria y pictórica) y para el arte (por la vía de la ilustración). Juan A. González Fuentes [«El inicio de la aventura editorial del Robinson Manuel Arce: la revista La Isla de los Ratones (1948-1955)» en *Revistas Literarias Españolas del siglo*

XX, tomo II (1939-1959), Madrid, Ollero y Ramos, 2005] ha establecido cuatro grandes grupos de colaboradores:

A. Los de la generación de Arce, como Jesús Pardo.

B. Los miembros del grupo *Proel*, como José Hierro o Ricardo Gullón.

C. Algunos poetas del 27 a la luz de Juan Ramón Jiménez: Gerardo Diego y Juan José Domenchina.

D. Los que están abriendo su camino al compás de las primeras aventuras de la revista. Son legión, pero los catalanes más significativos son: Santos Torroella, Cirlot, Susana March, Joan Brossa, Joan Teixidor, Jaime Ferrán, José María Valverde, Mercedes de Prat y José Agustín Goytisolo.

Por otra parte, antes de que la librería y la galería *Sur* (julio de 1952) empezasen su andadura, Arce, vía Santos Torroella y Rodríguez Aguilera, había conocido el universo pictórico de Cataluña. Las referencias a Barcelona en *Los papeles de una vida recobrada* son muy frecuentes, desde el viaje que Arce realiza en 1952 hasta el que le lleva al aeródromo de El Prat el 25 de junio de 1991. Queda en esta última fecha la constancia de los encuentros con Ricardo Fernández de la Reguera, puesto que Susana March había fallecido. El soborno del tiempo alienta en muchas de las densas y documentadas páginas de este libro.

El primer viaje del que da cuenta *Los papeles* data de mayo de 1952. Arce se hospeda en el Hotel Viena de la calle del Carmen y frecuenta el bar Canaletas. Vía Rodríguez Aguilera conoce a Mercedes del Prat, esposa del jurista; a José Guinovart, «sencillo, campechano, sonriente» (p. 249); a Luis Romero, que acababa de ganar el Premio Nadal con *La Noria*; a Luis de Caralt; a Llorens Artigas; a Juan Eduardo Cirlot, en su despacho de la editorial Gustavo Gili… La estancia fue muy provechosa, especialmente por el encuentro –gracias a los buenos oficios de Luis Romero– con la cúpula directiva de Ediciones Destino. Baste indicar que *Testamento en la montaña* (1956), *La tentación de vivir* (1961), *Pintado sobre el vacío* (1958) y la segunda edición de *Anzuelos para la lubina* (1966) vieron la luz en la colección «Áncora y Delfín» de Destino. Años después la proximidad a Carlos Barral y Enrique Badosa propició la publicación en la prestigiosa «Biblioteca Breve» de *Oficio de muchachos* (1963) y de *El precio de la derrota* (1970) en Plaza & Janés.

Una carta dirigida a su esposa, Teresa Santamatilde, es ejemplar de muchas otras (obsérvese la gran cantidad de información que suministran las cartas que reproduce el libro):

> Querida Teresa: el viaje está resultando muy bien. Estuve con Luis Romero, el autor de *La Noria*, en la Editorial Destino. […] Rodríguez Aguilera organizó, tal como me había prometido, el encuentro con un grupo de pintores catalanes. Nos reunimos en la sala de exposiciones del Instituto francés. […] Anoche asistí a la tertulia-rotatoria en casa de Susana y Ricardo. He conocido a Sebastián Juan Arbó. Es un hombre mayor (tiene ya 50 años) y de apariencia tosca. Parece un hombre del campo. […] Sebastián Juan Arbó quiere que acuda una tarde a la tertulia que tiene después de comer en la Cafetería Winsord. Se reúnen en torno a Luys Santamarina, el director de *Solidaridad Nacional*. […] Me gustaría que estuvieses aquí conmigo, aunque la habitación 18 del Viena es bastante cutre… (pp. 252-253).

El segundo viaje data del otoño de 1956. Llega a Barcelona procedente de Madrid. El asunto de la estancia es la posibilidad de llevar al cine *Testamento en la montaña*. Se hospeda en el domicilio de los Reguera y las anécdotas son curiosas y divertidas (otra faceta más del monumental tomo: la amenidad). Son tantos los juicios y opiniones sobre Barcelona, que debo reconocer que Manolo Arce merecerá un capítulo en la próxima reedición de mi libro *Viajeros en Barcelona* (Planeta, 2005).

Voy a referirme a cinco viajes de Arce a la capital catalana: al borde de la primavera del 58, en otoño de 1960, en invierno de 1962, tras la intentona de conocer personalmente a Picasso, el invierno del 63 y la primavera –por Sant Jordi– de 1964. En todos ellos, Arce solo o acompañado de su esposa se hospeda en el Hotel Gales (Mitre, 164), junto al domicilio de los Reguera.

En marzo del 58 llevaba bajo el brazo el original de *Pintado sobre el vacío*. Joan Teixidor y Josep Vergés dieron el visto bueno. Durante la estancia conoce a José María Valverde y gracias al matrimonio Valverde alcanza a conocer a Carles Riba y a Clementina Arderiu:

> Hacía una tarde espléndida y la pasamos en el jardín de los Riba, conversando de poesía y de poetas. Llevaban cuarenta y dos años casados. Se les veía felices. Nos hicimos fotografías. Clementina insistió en que tenía que enviarles las fotos. Quedaba invitado a comer en un próximo viaje a San Cugat. (p. 434)

Se reunió, además, con los pintores Francisco Todó, María Girona y Alberto Ràfols, entre otros. La visita tuvo eco en el semanario *Destino*, gracias a la entrevista que le realizó Espinàs en el desaparecido Salón Rosa del Paseo de Gracia, y que he citado al comienzo de estas líneas.

Cuando principia el otoño de 1960, el viaje tiene como objetivo examinar la versión cinematográfica de *Testamento en la montaña*. Acompañado por el director Antonio Isasi azacanea por los ambientes con «glamour» de Barcelona.

En 1962, Arce y su esposa, Teresa, viajan de nuevo a Barcelona. Llegan procedentes de la Costa Azul. La primera tarde la pasan en casa de los Tàpies, a quien Arce le recuerda el dibujo que le había regalado en el 51, para su naciente Galería de Arte santanderina. Visitan también el piso de Gustavo Gili, con una biblioteca extraordinaria que fascina a Manolo y a Teresa. A la par visitan a los Reguera y conversan telefónicamente con los amigos barceloneses: José Agustín Goytisolo, Corredor-Matheos, Rodríguez Aguilera, Luis Romero y Santos Torroella.

El viaje del invierno del 63 puede ser metáfora de un aspecto que *Los papeles de una vida* también ofrecen: la pequeña sociología de las conductas y los hábitos de la ciudadanía durante la dictadura de Franco. La metáfora es reveladora: los Reguera se han comprado un seiscientos. Durante la estancia comparten conversación, almuerzo o cena con Carlos Barral, Gustavo Gili o Cesáreo Rodríguez Aguilera.

De este viaje se deriva el penúltimo que voy a reseñar, el de la primavera del 64, puesto que Carlos Barral y Jaime Salinas animan a Arce a firmar ejemplares de *Oficio de muchachos* el día de Sant Jordi.

Para poner punto final a estas pinceladas sobre el bosque de datos, informaciones e impresiones que Arce nos ha brindado, refiriéndome al viaje de enero del 65. Llegaban al Hotel Gales procedentes de Londres. Era viernes. El sábado asistieron a una tertulia rotatoria, que tocaba en el domicilio de Guillermo Díaz-Plaja:

> Era costumbre, si los contertulios estaban de acuerdo, invitar a la tertulia a escritores foráneos que estuvieran de paso por la ciudad: en esta ocasión éramos nosotros. La tertulia de los fijos estaba al completo: Díaz-Plaja, Luis Monreal, Antonio Vilanova, Martín de Riquer, Juan Ramón Masoliver y nosotros. También participaban las esposas. (p. 665)

Entre esos nombres se cuentan dos señalados críticos literarios barceloneses. Ambos escribieron sobre la obra narrativa de Arce al compás de su publicación. Antonio Vilanova dedicó el artículo de su sección en *Destino*, «La letra y el espíritu» (4-VIII-1956) a *Testamento en la montaña*. El comienzo del artículo describe la novela:

> En torno a una acción muy simple, desarrollada con extraordinaria sencillez y sobriedad, no exentas de habilidad técnica y maestría narrativa, Manuel Arce ha escrito un relato lleno de emoción y dramatismo, en el que se combina la tensión angustiosa de la espera en el presente inmediato y real y la evocación retrospectiva del pasado en la mente del protagonista. Escrito en primera persona por el propio héroe de las aventuras que describe, *Testamento en la montaña* aplica la forma autobiográfica del relato personal a un solo episodio de la vida del protagonista que al referir las experiencias y recuerdos de unos breves días de cautiverio en la montaña nos revela tragedia de su vida y nos ofrece el más acabado retrato de su carácter y de su perfil humano y moral.

Por su parte, Juan Ramón Masoliver dedicó su artículo de *La Vanguardia* (19-VI-1963) a la *nouvelle* dedicada a Ricardo Gullón, *Anzuelos para la lubina*. El artículo se vertebraba en una comparación entre la novela corta de Arce y un relato de Margarita Duras. El marbete del artículo, «Incomunicabilidad del amor. Dos solitarios atardeceres» da las claves del cotejo. Masoliver enjuiciaba la personalidad de Arce con estas palabras:

> Manuel Arce, su autor, es un mozo treintañero crecido en Santander, donde ejerce de librero, rige una sala de exposiciones y anima las ediciones poéticas de *La Isla de los Ratones*. Ventajosamente conocido como poeta desde los días de Espadaña, con varios y sustantivos volúmenes en su haber, recordamos una incursión suya en la novelística, aquel *Testamento en la montaña*, que ganó el premio Concha Espina y, lamento decirlo, no quitaba el sueño. Pero ahora, con *Anzuelos para la lubina*, sí. No veo en nuestro panorama actual otro relato, otra novela corta, y digo algo, que lo valgan.

He dejado muchas notas e infinitos comentarios al margen en la presente reseña (por ejemplo, el universo madrileño). No quiero, sin embargo, pasar inadvertida una de las facetas de la vida de Arce: la de ciudadano con vocación pública. Vocación que le llevó a ser concejal del Ayuntamiento de Santander y presidente del Consejo Social de la Universidad de Cantabria. Ambas actividades merecerían también una detenida glosa.

Sería injusto que obra tan fértil como *Los papeles* (bien prologada por Germán Gullón) pasase inadvertida. Su relato, su intención y sus fuentes nos interesan a todos. Con ella se enriquece de modo significativo el conocimiento de la intrahistoria cultural del exilio interior y de las claves vitales de su resistencia. Digamos para acabar que el libro contiene un gran número de fotografías que activan y potencian numerosos datos, escenas, encuentros, exposiciones y publicaciones. Un contenido gráfico excepcional.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis.* Palencia: Menoscuarto, 2010, 366 pp.

En el reciente libro de la profesora Irene Andres-Suárez, responsable del conocido Grand Séminaire que se celebra anualmente en la Universidad de Neuchatel (Suiza), vienen a resumirse casi 20 años de trabajo continuado sobre el microrrelato en sus diferentes variantes y sobre los problemas genéricos que esta peculiar especie discursiva ha venido planteando a los estudiosos de la literatura más reciente. Construido en una proporción sustancial a partir trabajos ya publicados por quien ha sido una de las pioneras del estudio del microrrelato en España (sus primeras aportaciones datan de 1994) y una de sus principales conocedoras, el libro es, sin embargo, mucho más que una suma de capítulos inconexos. De hecho, la autora ha concebido la obra como un todo unitario y coherente y ha conseguido sintetizar en las páginas del volumen los resultados de un sostenido esfuerzo investigador. Su aparición, que coincide en el tiempo con algún otro libro de interés sobre la misma cuestión (como *Poéticas del microrrelato*, coordinado por David Roas y publicado por Arco Libros), pone de manifiesto que el estudio del microrrelato ha dejado de ser un asunto minoritario o marginal y se ha ido desplazando hasta ocupar un lugar visible entre las preocupaciones de críticos y estudiosos de la literatura más actual.

La primera parte del volumen –titulada «Historia y Teoría»– presenta un completísimo estado de la cuestión, discute con pormenor los problemas terminológicos que se han planteado, ofrece un detallado recorrido por la historia del microrrelato en España, aborda los rasgos discursivos definitorios del género y algunas de las estrategias de condensación más habituales –la intertextualidad, el humor y lo fantástico–, y se centra, finalmente, en la consideración de lo que podemos denominar formas fronterizas (como los microtextos de naturaleza teatral o los microtextos de naturaleza ensayística). En su conjunto, es un panorama detallado, bien concebido y bien organizado, que se apoya en una bibliografía amplísima y muy actual, y que no deja de lado ninguna de las grandes cuestiones discutidas por los diferentes estudiosos del género. Además, ejemplifica cada propuesta –histórica, definitoria, temática, genérica o estilística– con un buen conjunto de relatos que iluminan el asunto planteado y que sirven como corroboración y anclaje textual de lo propuesto y desarrollado en cada momento. Inevitablemente, algunos de los textos convocados reaparecen en más de un capítulo, al igual que se reiteran en más de una ocasión las ideas principales que se pretenden transmitir. Pero esto, que podría ser considerado un pequeño inconveniente, funciona en la dinámica de lectura como una ventaja, ya que las propuestas van calando en la conciencia del lector y al cerrar la primera parte del libro, éste tiene una idea clara de cuáles son, en opinión de los estudiosos más solventes, los aspectos más significativos del microrrelato, tanto desde el punto de vista de su origen y evolución histórica, como en lo que atañe a su poética y a las estrategias discursivas que sus autores activan y despliegan. Por otra parte, la tendencia, visible en algún momento, a parafrasear el contenido de los microrrelatos aducidos como ejemplo no sería siempre necesaria, al tratarse de un estudio académico dirigido en principio a especialistas, aunque puede servir, sin duda, para orientar a los lectores menos expertos que se aproximan por vez primera al mundo del relato breve.

La segunda parte –«Autores y obras»- se centra en el análisis de casos particulares y se propone el acercamiento a algunos autores canónicos del microrrelato español más reciente (Antonio Fernández Molina, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Juan José Millás, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Hipólito G. Navarro, Julia Otxoa y Ángel Olgoso) y la lectura de varios de sus textos más representativos. Los distintos capítulos que componen esta segunda sección reflejan los intereses de la autora como lectora y como crítico y han nacido al calor de circunstancias muy diversas, lo que explica el diferente alcance de cada uno de ellos. Así, mientras que algunos poseen

un carácter más bien introductorio o aproximativo (el dedicado a Fernández Molina, por ejemplo), otros profundizan mucho más en cuestiones técnicas y compositivas y ofrecen un análisis mucho más detallado (los dedicados a Merino y a Luis Mateo Díez, o el de Ángel Olgoso, por mencionar solamente tres). El resultado es un mosaico iluminador que permite descubrir la gran variedad del microrrelato español actual y pone de manifiesto la riqueza de lo que se ha convertido ya una tradición intensamente viva.

En definitiva, el libro de Irene Andres-Suárez es un ejemplo de buen hacer académico e investigador. Es claro, preciso y riguroso en sus planteamientos, y ofrece una lectura iluminadora de los textos y autores estudiados. Tal vez no sea posible alcanzar una definición inequívoca del microrrelato (algo que seguramente requeriría sustituir las tipologías rígidas por una lógica difusa que priorice las constelaciones –abiertas y flexibles–de rasgos significativos), pero quien se sumerja en la lectura de esta importante obra conocerá con detalle el estado de la cuestión, descubrirá los principales argumentos susceptibles de debate, se acercará a los orígenes del microrrelato español y a las técnicas discursivas características del género y, finalmente, podrá comprobar el auge de esta variante textual en la narrativa española actual y la enorme complejidad que se esconde tras unas pocas palabras bien compuestas. Libro pues imprescindible que merece una lectura atenta y detenida por parte de quien desee profundizar en el microrrelato como género y para quien se interese por las formas narrativas más breves.

José Ramón González
Universidad de Valladolid

António Apolinário Lourenço, Osvaldo Manuel Silvestre (coords.). ***Literatura, Espaço, Cartografias.*** **Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011, 533 pp.**

El volumen que reseñamos es el resultado de la colaboración entre las universidades de Coimbra, Minho y Santiago de Compostela, coordinadas en este caso por el Grupo de Investigación «Literatura sem fronteiras» (que dirige el profesor Lourenço), ubicado en el Centro de Literatura Portuguesa de la Faculdade de Letras (Universidade de Coimbra). El origen de esta iniciativa editorial se remonta al Coloquio Internacional homónimo celebrado en el ateneo conimbriguense los días 6-8 de mayo de 2010, con la participación de más de una veintena de especialistas en campos de estudio diferentes, lo que redunda en el cariz interdisciplinar de la propuesta, descrita por sus coordinadores como un intento de seguir indagando en torno a las relaciones entre la literatura, las disciplinas del espacio y las artes basadas en la representación espacial.

No parece casual, a ese propósito, que la presentación del volumen se abra con una alusión al texto de Jorge Luis Borges titulado «Del rigor en la ciencia», donde se planteaba la dolorosa aporía de un mapa tan preciso y detallado que acabara confundiéndose con el territorio cartografiado, con la consiguiente pérdida de valor modelizante y representativo. La fortuna de dicho apólogo allende los límites de la pura fruición literaria forma ya parte de la historia de las ciencias humanas y sociales a caballo entre los siglos XX y XXI. Baste recordar que los jirones inservibles de ese mapa borgesiano del Imperio han sido convocados en sus disquisiciones teóricas por numerosos geógrafos culturales, semiólogos y autores a caballo entre la filosofía y las humanidades de cuño culturalista. El punto de contacto de casi todas esas referencias ha sido la insistencia en la condición posmoderna y su reiterada tendencia a hacer un uso metafórico del lenguaje espacial y cartográfico en detrimento del supuesto predominio moderno de la temporalidad y la linealidad cronológica, un rasgo éste ya subrayado por el Foucault heterotópico de «Des espaces autres» (1967) cuando contraponía los decimonónicos y piadosos descendientes del tiempo a los actuales habitantes encarnizados del espacio. Tres décadas más tarde, Graham Huggan (*Territorial Disputes*, 1994) declinaba esa obsesión geoespacial en clave poscolonial, al analizar el motivo del mapa en la ficción canadiense y australiana contemporánea, sentando así los cimientos de lo que denominaba ya sin ambages una «cartografía literaria». Recientemente, Peta Mitchell ha sistematizado y desarrollado por extenso esos fermentos teóricos (*Cartographic Strategies of Postmodernity*, 2008), llegando a concluir que fenómenos como la globalización, el desarrollo de las actuales megalópolis, el multiculturalismo o la revolución digital en las tecnologías de la información y la comunicación habrían tenido su contrapartida en la convergencia posestructuralista y posmoderna entre lo textual, lo cartográfico y lo metafórico como mecanismos deconstructivos, aspectos todos ellos visibles en el debilitamiento de la frontera entre lo teórico y lo ficcional (lo científico y lo imaginativo) o en la continua tematización autorreflexiva de los límites de la representación, cuyo paradigma supremo sería el mapa imposible postulado por Borges. La proliferación de las metáforas espaciales y cartográficas en el discurso crítico y sus relaciones con el nuevo orden mundial ha sido analizada también por autores como Melba Cuddy-Keane («Imaging/Imagining Globalization: Maps and Models», 2002) o Andrew Thacker («The Idea of a Critical Literary Geography», 2005/6).

Un buen ejemplo de esa doble presencia de lo espacial y lo cartográfico podemos hallarla en las diferentes y heterogéneas contribuciones que dan forma a *Literatura, Espaço, Cartografias*. Prueba de ello es el texto conclusivo de Osvaldo Manuel Silvestre, una *Coda* no en vano titulada «O lugar dos estudos literários». Dicho texto se presenta como una suerte de sucinta reseña apologética de este volumen compuesto por múltiples objetos y perspectivas y que postula un Lector Ideal propenso al caleidoscopio y a diafragmas con grandes aberturas. En efecto, su autor elenca de forma certera las líneas rojas que estructuran la propuesta: las implicaciones geoliterarias de eti-

quetas como literatura regional, nacional, transnacional, emergente o mundial (la añeja idea goethiana de una *Weltliteratur* bajo el nuevo prisma de una verdadera *mundialización* en sentido fuerte), la experiencia de la ciudad y la dimensión urbana en la escritura literaria entre modernidad y posmodernidad, entre realismo y metaficción, identidad y posidentidad (especialmente en lo tocante a la prosa narrativa peninsular, con algunas incursiones en el terreno de otras literaturas lusófonas y de la literatura francesa y británica), así como los espacios de representación contemporáneos de lenguajes artísticos ligados a la cultura audiovisual y digital (fotografía, escenografía, cine, *net art*...). No obstante, lo más provechoso del texto de Silvestre reside con mucho en su actitud vigilante pero serena frente a los nuevos desafíos que se le plantean a los estudios humanísticos en la nueva economía del conocimiento. Entran en dicha actitud su estrenua defensa del sempiterno cariz poroso e interdisciplinar de los estudios literarios y el corolario que consiste en afirmar que tales estudios siempre estuvieron en crisis, oponiéndose de forma decidida a ciertas visiones elegíacas basadas en la línea argumentativa de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Todo ello no es óbice, sin embargo, para que la delicadeza de la coyuntura institucional y epistemológica actual no deje su poso en ciertas imágenes de urgencia o apocalipsis que remiten a destrucciones, mutaciones drásticas o pérdidas. Sea como fuere, estamos de acuerdo con el autor cuando afirma que la perspectiva geoliteraria y cartográfica representa, a día de hoy, una buena plataforma para seguir perfilando objetos y métodos sancionados por la tradición sin dejar de incorporar nuevas lecturas e instrumentos renovados.

En realidad, el carácter polifacético e interdisciplinar de lo que a partir de los años 80 y en la estela de las propuestas de Fredric Jameson se ha venido denominando *giro espacial* de los estudios literarios podía apreciarse ya en contribuciones lejanas en el tiempo como la de Janusz Slawinski («El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», 1978), cuya articulación básica de los interrogantes en torno a los espacios literarios no tiene nada que envidiar a aportaciones más recientes como la de Ozíris Borges Filho y Sidney Barbosa (*Poéticas do espaço literário*, 2009). El campo resultante de esas sistematizaciones, de geometría más bien variable, oscilaría entre la poética sistemática (en especial, la narratología formalista), la poética histórica (con Bajtin a la cabeza), la perspectiva temática y arquetípica (de Bachelard a Richard o Poulet), las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje (el estudio de las metáforas orientacionales por parte de Lakoff y Johnson, la semiótica cultural de Lotman) o la espacialización de la obra o del sistema literario (de Ingarden a Joseph Frank, de Blanchot y Genette a Even-Zohar). No obstante, quizá sea la ya aludida explosión del elemento cartográfico la que ha propiciado la capilaridad entre las humanidades con vocación teórica e histórica y otras disciplinas sociales (la geografía, en primer lugar) atraídas por el giro cultural.

Con este apresurado esbozo de esquema de los estudios de base geoliteraria, espacial y cartográfica como guía, bastaría una rápida lectura transversal de las fuentes bibliográficas consignadas en las diferentes contribuciones al volumen para sacar algunas conclusiones. En primer lugar, parece haber un predominio de los trabajos que privilegian el estudio del *espacio en la literatura* (ya se trate de espacios nacionales, transnacionales, urbanos o virtuales) frente a los que se centran la *literatura en el espacio* (aspectos sistémicos y de configuración del espacio cultural e identitario), por recurrir a la útil dualidad formulada en su día por Franco Moretti en su atlas de la novela europea. Con excepciones, los trabajos que adoptan una perspectiva histórico-literaria más tradicional y los que se acogen a los métodos de la crítica literaria cuentan con un menor bagaje teórico en torno a los estudios de base geoliteraria, más atendidos por los teóricos de la literatura y los nuevos medios, sin que ello suponga por nuestra parte un juicio de valor en uno u otro sentido. Respecto a ese bagaje teórico, es sintomático que nombres como los de Bachelard, Matoré, Frank, Bajtin o incluso Jameson aparezcan sólo de forma residual o alusiva, en favor de

una plétora de estudiosos más cercanos en el tiempo y cuyas teorías giran en torno a cuestiones de geografía cultural (Edward W. Soja, Henri Lefebvre, David Harvey, en parte Edward S. Casey y Franco Moretti), a los debates sobre modernidad y posmodernidad (Ihab H. Hassan, Matei Calinescu, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Félix Guattari) o a los estudios poscoloniales y posnacionales (Edward Said, Arjun Appadurai, Homi Bhabha, Benedict Anderson, en parte Toni Negri y Michael Hardt). Una radiografía teórica y disciplinar que casa bien con los objetivos enunciados en la presentación y en la coda del volumen, como vimos con anterioridad.

En lo tocante a la estructuración del proyecto y al necesario agrupamiento de las contribuciones, el libro consta de cuatro partes bien diferenciadas cuyos criterios definitorios, más allá del equilibrio cuantitativo, son más evidentes en unos casos que en otros (como es lógico cuando se trata de combinar tradiciones y objetos tan dispares).

El primer bloque de trabajos («I. Nacional, transnacional, mundial») gira de forma predominante en torno a las complicadas relaciones entre el espacio geográfico e identitario representado en los textos literarios y los modelos espaciales puestos a punto por la crítica con el fin de manejar y ubicar dichos textos en diferentes niveles de comprensión. Desde el punto de vista genológico, la prosa narrativa es el objeto de tres de las intervenciones. Así, Fernando Cabo Aseguinolaza («Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro») prosigue en su acostumbrada profundización de estos temas y combina con acierto las disquisiciones teóricas en torno a la literatura en el espacio (fundamentalmente a partir de conceptos como lo *postnacional*, la *producción del lugar* o la infravalorada etiqueta de *novela regiona*l) con el análisis textual del espacio en la literatura. La obra escogida a tal efecto es *La hija del mar* (1859), de la escritora gallega Rosalía de Castro, cuya peculiar situación canónica en el ámbito de la literatura gallega (y su compleja relación con la literatura española) se revisa y aclara a partir de una inscripción paisajística, literaria y espacial calificada de *exotópica*. Por su parte, Margarida Esteves Pereira («*In the Kitchen*: Cartografias transnacionais e transculturais da sociedade inglesa contemporânea nos romances de Monica Ali») se detiene en las cartografías migratorias presentes en la obra narrativa de la escritora británica para poner en evidencia los problemas teóricos suscitados por marbetes como *literatura de la emigración*, responsables en ocasiones de seguir refrendando una idea racializada de identidad europea. La transposición literaria de Londres como ciudad del mundo global multicultural, transnacional y transcultural, en detrimento de su antigua condición de metrópoli imperial le sirve a Pereira para abogar por una superación de modelos espaciales binarios centro/periferia que considera obsoletos. De diásporas y migraciones poscoloniales se ocupa asimismo el trabajo de Joana Passos («Vimala Devi: espaços, voz e línguas»), quien propone una lectura crítica de la obra en prosa y verso de la escritora de Goa desde finales de los años 50 hasta el presente en tres momentos creativos que coinciden con su deambular sucesivo por las ciudades de Lisboa, Londres y Barcelona. La poesía (el género más esquivo a los acercamientos geoliterarios) es el eje de dos de las intervenciones de este primer bloque, por lo demás muy diferentes: si Paulo Meneses («Cartografias rarefeitas e(m) formulações exuberantes. *Extensão* e *intensão* de um conceito»), tras aludir al referente geográfico y sociológico de las cortes regias ligadas a la lírica trovadoresca, rastrea la configuración de la corte en cuanto *lugar mental* (el concepto es de Maria Corti) presente en algunos textos de la lírica galaico-portuguesa medieval, Pedro Serra («Superficies Iluminadas: Imaginación cartográfica de la poesía *transicional* española») firma una contribución densa y sin duda brillante en la que la presentación de credenciales y el *crescendo* filológico y teórico previos (entre giro espacial, materialidades de la comunicación e imágenes dinamógenas rescatadas de la poesía barroca peninsular) acaban por ahogar en parte, debido a la falta de espacio, los textos de los poetas-cartógrafos de la Transición española (Leopoldo María Panero, Anibal Núñez y Antonio Gamoneda, entre otros) que constituyen su material

último de análisis. Por último, Ricardo Namora («*Much Ado About Nothing* (?) – Duas leituras da *Weltliteratur* de Goethe») parte de la evidencia del carácter coyuntural e histórico (casi individual) de la exitosa noción goethiana presente en su título para oponer las interpretaciones respectivas del concepto llevadas a cabo por el comparatista David Damrosch y por el escritor Thomas Mann, con no disimulada preferencia por el segundo. Si las objeciones de Namora a Damrosch (y al comparatismo universalista y ecuménico que representa) parecen razonables e incluso obvias, su concepción de lo *nuestro* (la nación) y lo *suyo* (otras naciones) como términos de la comparación y su defensa a ultranza de los cánones nacionales en sede académica y didáctica parecen remitir a modelos poco autorreflexivos que se dirían inmunes a décadas de estudios centrados en los aspectos simbólicos del *nation building*.

Los textos que componen el segundo apartado del volumen («II. Cartografías do realismo») orbitan todos ellos en torno a fuentes relacionadas con la novela europea (con especial atención por las literaturas de la Península Ibérica) entre mediados del siglo XIX y mediados del XX. Para empezar, en una aportación que, a decir verdad, sólo se deja leer en clave geoliteraria a partir de su título («Mapeando *Madame Bovary* de Flaubert: pelos caminhos das reescritas e "tranescritas"»), Marie-Manuelle Silva le planta cara a la pérdida de aura de los estudios literarios (en este caso, referidos a la cultura francófona) y presenta una sugerente propuesta didáctica de relectura intercultural del clásico flaubertiano a partir de una decena de reelaboraciones en diferentes soportes y lenguajes (de la novela al cine o al cómic). Por su parte, José Manuel González Herrán («Los lugares de la ficción y sus nombres en la novela realista española del siglo XIX. Un ejemplo de Palacio Valdés, con alusiones a Pereda, Pardo Bazán, Alas») se detiene en la práctica verosimilizadora, frecuente en la poética realista y naturalista, de la nominación espacial (esos *noms de pays* de proustiana memoria), estableciendo una distinción entre las grandes ciudades (cuyos nombres suelen aparecer sin mayores velos) y los escenarios provincianos (transformados muchas veces en *fantápolis* heterónimas a causa de condicionantes más sociales y personales que literarios). Tras un preámbulo ejemplificatorio en el que se recurre a los grandes nombres de la narrativa realista española, el autor se centra en la novela de Armando Palacio Valdés titulada *El cuarto poder* (1888), llevando a cabo una informada pesquisa que nos permite adivinar en el trasfondo de Sarrió (la villa donde se desarrolla la trama de la narración) los rasgos combinados de las ciudades asturianas de Gijón y Avilés. A continuación, María do Cebreiro Rábade Villar firma un serio trabajo («Afectos e espazos. Teoría e crítica da cidade na obra narrativa de Rosalía de Castro») donde se mezclan la historia de las emociones en su declinación sociocultural de matriz francesa y los estudios geoliterarios en su doble acepción de espacio en la literatura y literatura en el espacio. Tomando como objeto la narrativa de Rosalía de Castro, Rábade Villar lleva a cabo una lectura histórica antiesencialista de la escritora gallega (en la senda de la intervención de Fernando Cabo antes mencionada) a través precisamente de las complejas relaciones entre la noción de tedio y la representación del espacio urbano compostelano. De sus análisis emerge una Rosalía cuya actitud ante el progreso delata las ambivalencias propias de una doble adscripción que bebe a un tiempo de la critica liberal del atraso y de la defensa decidida de la propia comunidad política y sociocultural. Sin abandonar la dedicación al género narrativo y el marco cronológico propio del realismo y el naturalismo, António Apolinário Lourenço («O romance naturalista e o tempo real») parte de los análisis de David F. Bell en torno a las posibles consecuencias de la aceleración de los medios de transporte y comunicación en la novela decimonónica (calificada de narrativa *en tiempo real* o de *realismo subjetivo*, según la etiqueta que Michel Raymond acuñara en alusión a Flaubert) para leer en esa clave algunos textos de Eça de Queirós, Pardo Bazán, Jules Verne o José María de Pereda y hacer hincapié en trazos cuales la impersonalidad narrativa, el perspectivismo o la tendencia a la dramatización (*showing*) en detrimento de la narración tradicional (*telling*) como

corolarios de esa aceleración y movilidad generalizada de los tiempos modernos, con especial atención al ferrocarril. Ramón María del Valle-Inclán es, una vez más, objeto de las cuidadosas atenciones de Margarita Santos Zas («La ciudad en *La Media Noche*, de Valle-Inlán: cartografías de la destrucción y el miedo»), quien se detiene esta vez en la labor de corresponsal del autor gallego en Francia durante la Gran Guerra (en 1916) y, en especial, en la génesis y conformación (con interesantes cotejos del *avantesto*) de *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), en donde se destacan esa visión estelar del título (ligada a la perspectiva panorámica y cenital propia del viaje aéreo) y un espacio múltiple plasmado en un relato caleidoscópico. La sección concluye con el trabajo de Xaquín Núñez Sabarís («El *flâneur* como ángel caído») en torno a tres textos canónicos de la literatura española como son *Luces de Bohemia* (1924), *La colmena* (1951) y *Tiempo de silencio* (1962). Por el título del trabajo puede ya adivinarse la presencia de Walter Benjamin en las reflexiones del autor, que parte de la importancia del elemento urbano en la literatura del siglo XX para centrarse en la visión laberíntica y caótica de Madrid consignada en los textos analizados, cuyos protagonistas itinerantes estarían en las antípodas del moderno detective (capaz de abrirse paso en ese dédalo urbano), lo que a la postre les supondrá ser expulsados de la urbe como sujetos físicos incapaces de enunciación y transformados en posmodernos ángeles caídos, en un proceso pergeñado en los dos primeros textos y que hallaría su perfecto cumplimiento, según esta lectura, en la novela de Luis Martín Santos.

Los «Mapas flutuantes» que dan título a la tercera sección del libro hacen honor a su nombre y se traducen en contribuciones alrededor de fenómenos literarios hibridados o incluso prácticas y lenguajes artísticos con estatus propio como la fotografía o el cine y ciertos géneros concebidos para su fruición en espacios virtuales. Si empezamos por los territorios más cercanos o familiares a los literatos, algunos autores de la nueva narrativa española le sirven a Antonio J. Gil González («Nuevas cartografías de la ciudad en la narrativa española del siglo XXI. Las afueras en el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo y *Circular 07* de Vicente Luis Mora») para tratar de perfilar lo que califica de significativo cambio de paradigma en el tratamiento del espacio urbano y la espacialización narrativa, con referentes como la iconografía de Edward Hopper, el rizoma de Deleuze/Guattari o la *psicogeografía* situacionista de Guy Debord, una pista esta última que, más allá de sus inicios franceses (pensemos sólo en Iain Sinclair o Peter Ackroyd), merecería la pena seguir desarrollando. Ya en el territorio de la literatura y el arte concebidos para Internet y los entornos virtuales, María Teresa Vilariño Picos («Trans-arquitecturas, e-cartografías, ciber-textos») combina el acercamiento teórico a las nuevas prácticas digitales (a partir de rasgos como la integración, la interactividad, la inmersión, la narrativa multilineal e hipermedia, la noción de *disyunción* formulada por Nick Kaye o las *hypersurfaces* de Stephen Petrella) con la descripción de juegos *online* y *transarquitecturas* urbanas donde la figura del mapa es crucial y que tienden a combinar e incluso borrar los límites entre lo físico y lo virtual por medio de la hoy tan en boga *augmented reality*. De fronteras en crisis entre lenguajes y prácticas trata precisamente la contribución de Filipa Malva («Lugares virtuais em palcos reales»), que parte de la idea de escenografía teatral como espacialización del texto dramático para describir después algunas producciones llevadas a cabo por Mark Reaney en la Universidad de Kansas, con especial atención al proceso creativo de una adaptación escenográfica íntegramente virtual de *The Tempest* de William Shakespeare. Las enormes posibilidades ligadas en este campo a las herramientas virtuales permiten hablar de espacio cibernético como medio de fuga, sin que ello suponga olvidar el fecundo porvenir asociado a la combinación entre el diseño escenográfico analógico y el digital. En la contribución que abre este tercer bloque de mapas fluctuantes, Eunice Ribeiro («Floating Worlds: *Avenue Patrice Lumumba* de Guy Tillim») se detiene en una serie de fotografías que dan forma a una utopía panafricanista, un lugar simbólico más que real edificado a partir de las imágenes de seis países del continente olvidado. La sección

se cierra con un texto de Sérgio Dias Branco, una interesante análisis del documental *Balagan* (1993), de Andres Veiel (centrado en la memoria del Holocausto y en las trampas del espacio y del tiempo). Como en el caso anterior, se trata sin duda de un texto sugerente y bien trabajdo que, no obstante, parece complicado reconducir al ámbito del *spatial turn*, más allá de la recurrencia a los omnipresentes *a priori* kantianos del espacio y del tiempo.

El cuarto y último bloque («IV. Paisagens do texto») funciona como un contenedor algo heterogéneo que alberga trabajos de desigual factura y origen. Así, Carlos Reis («Raízes do texto, razão da escrita: da alma ao papel») parte de una insistente retórica (antidigital) de la ruptura epocal en las materialidades del texto para proponernos, a lomos de las herramientas propias de la crítica genética y abogando por una historia *escritural* de la literatura, un viaje informado e inteligente por el proceso de la creación literaria predigital que, en puridad, se compadece poco con el tema que da sentido al volumen. Muy diferente es la propuesta de Elias J. Torres Feijó («Discursos contemporâneos e prácticas culturais dominantes sobre Santiago e o caminho: a invisibilidade como hipótese»), que desde un punto de vista sociológico y culturalista elenca y describe los elementos reportoriales actuales relativos al Camino de Santiago (de lo cultural/territorial y lo espiritual a lo deportivo y convivencial) creados y gestionados en la actualidad por instituciones como la Iglesia Católica o el Consejo de Europa, sin olvidar la recepción pilotada de *O Diário de um Mago* (1987) de Paulo Coelho (entre la Escila del esoterismo y la Caribdis de la ortodoxia vaticana), así como otras fuentes audiovisuales o literarias. Por su parte, el atinado trabajo de Clara Rowland («Mapa em movimento: a cartografia instável de Guimarães Rosa») acomete el análisis de la dimensión geográfica y cartográfica presente en la obra del escritor brasileño, transitando (de la mano de los aspectos materiales del objeto libro) uno de los campos a nuestro juicio más fecundos y prometedores de los enfoques de naturaleza geoliteraria: el estudio de los mapas como dispositivos textuales y paratextuales presentes en las obras literarias (y no sólo), su articulación histórica y su dimensión poético-retórica. «Radiografia da paisagem e do desejo: incursão em José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares», texto firmado por Luís Mourão, constituye una extensión analítica y crítica de las teorías del autor sobre el fin de la historia en la ficción portuguesa contemporánea, privilegiando en este caso el consiguiente crecimiento de la dimensión espacial y aplicando dicho presupuesto a algunos ejemplos de la narrativa portuguesa del siglo xxi. Carácter de bibliografía razonada tiene el texto de Alexia Dotras Bravo («*Don Quijote de la Mancha:* el espacio como protagonista en el IV Centenario. Presencia en los estudios geográficos y geoliterarios»), que lleva a cabo un útil repaso de algunas de las contribuciones en torno a los aspectos geoliterarios del texto cervantino imputables a los estudiosos antes y después del señalado año 2005. En tan donoso escrutinio sólo se echa a faltar el hermoso volumen *Los mapas del Quijote* (2005), catálogo de la homónima exposición que la Biblioteca Nacional de Madrid albergó en el verano del IV centenario de la obra y que por su acopio de material iconográfico y su cuidada contextualización merece la pena consignar aquí. Para concluir reseña y volumen, nos referiremos al último de los trabajos incluidos en el mismo, obra de Carlos Machado («Naufrágio no Cais: tentativas de enraizamento e experiências de descentramento do modo de ser português»), donde el cariz constructivista de la nación tan bien descrito por Benedict Anderson es transformado (con la ayuda de Eduardo Lourenço) casi en coartada mítica para la refundación de un nuevo nacionalismo postsalazarista y postsebastianista que el autor sitúa (en clave imagológica) en la asunción del naufragio y en el descentramiento del arte de ser portugués presente en algunos ejemplos de la narrativa posterior al 25 de abril (António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Almeida Faria).

Enrique Santos Unamuno
Universidad de Extremadura

Ana L. Baquero Escudero. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género.* Vigo: Academia de Hispanismo, 2011. 140 pp.

De todos los géneros literarios, acaso sea el cuento el de más difícil y controvertida delimitación. Su historia arranca desde lo más antiguo de la historia de la humanidad pero su capacidad de adaptación ha sido tal que ha estado presente en todas y cada una de las épocas de la vida del genero humano. Una existencia en muchos casos oscura, a la sombra de otros géneros, introducido dentro de ellos, refugiándose en lo popular, en el folklore y en la transmisión oral, reapareciendo de múltiples formas y maneras y manteniéndose siempre dentro y fuera del reguero de la literatura culta. Desde que en la segunda mitad del siglo XIX, el género cuento adquiriera su definitiva mayoría de edad, se ha ido revelando como una de las fórmulas más flexibles de las que disponen los autores literarios para experimentar con temas, formas y técnicas. Quizás por eso, el género adquirió, a lo largo del siglo XX, una vertiginosa velocidad de crucero en su constante innovación y los años que llevamos del XXI no hacen sino confirmar esa multiforme presencia del cuento en todo tipo de propuestas literarias.

Analizar de qué manera el cuento ha ido acomodándose a cada momento histórico, y al mismo tiempo revisar la bibliografía que el género ha suscitado, clasificarla y destacar lo más significativo de cada una de las obras examinadas, establecer corrientes y tendencias, en el campo creativo y en el campo crítico, y dar una panorámica de todo ello desde la época medieval hasta la actualidad, es una tarea que puede plasmarse en un libro, pero que demanda años de paciente lectura, anotación y examen, un profundo conocimiento del género en toda sus vertientes y un amor por el cuento que haga posible la paciencia y perseverancia para llevar a cabo este largo propósito. Tal es el caso de Ana L. Baquero Escudero en *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, ciento cuarenta quintaesenciadas páginas en las que la autora vuelca todas estas cualidades para darnos una panorámica completa y profunda de la evolución de un género.

Evolución que la autora arranca desde la Edad Media, en un momento en que el género sobrevive, por así decirlo, con muchos problemas para mantener su independencia y en la inmensa mayoría de los casos, incluido en otras obras, tanto literarias, como no literarias. De todos los posibles engarces que tiene el cuento a una unidad más amplia y desarrollada, la estructura del marco es la más utilizada en las épocas medieval y áurea; estructura esta que puede presentarse de diferentes maneras y en la que el cuento adopta, asimismo, múltiples funciones.

Es en el siglo XVIII cuando el cuento adquiere su definitiva autonomía e independencia, gracias a la aparición de la prensa periódica, en cuyas páginas se consolidó y desarrolló el género con una gran pujanza. Aunque, como señala certeramente la autora del estudio, esa incardinación en la prensa le supuso la exclusión a la hora de la consideración crítica de la literatura, quedando por ello en una especie de situación marginal que acusó durante mucho tiempo. Esta relación tan marcada entre cuento y prensa se mantuvo a todo lo largo del XIX y de esta manera el cuento adquirió su configuración artística. También en el XIX se empieza a prestar atención desde la crítica a los cuentos, a su génesis y naturaleza y ejemplo señero y de obligada cita en los estudios sobre el género es el análisis de Poe sobre los cuentos de Hawthorne.

No obstante este presencia del cuento en la prensa, se sigue manteniendo la publicación de colecciones de cuentos en forma de libro, y en el XIX es ya perceptible la búsqueda de algún tipo de unidad entre los dispersos elementos que constituyen los relatos para buscar dar una unidad estructural y temática al libro. En el siglo XX esta búsqueda de la relación estructural de los cuentos se intensifica y autores como Joyce buscan la forma de establecer relaciones entre esos diferentes elementos. Lo que coincide en el tiempo con la quiebra del modelo de novela decimonónica. Los novelistas del siglo pasado, en busca de nuevas formas de abordar la materia na-

rrativa, recurren a diferentes soluciones y una de ellas es la fragmentación de la antaño historia única de la narración realista en diferentes hilos de la trama, a veces muy inconexos entre sí. Así, de esta manera, por un lado el *ciclo de cuentos* y por otro *la novela compuesta* se confunden y ello hace que a veces un mismo libro sea analizado y/o caracterizado de las dos maneras, según la orientación crítica y teórica del crítico que aborda su estudio.

Paralelamente a esta confluencia, el relato breve va perdiendo presencia en las páginas de los periódicos, con lo que pierde la autonomía y la independencia que había conquistado desde el XVIII en las páginas de las publicaciones periódicas. Como ocurre que también van siendo más infrecuentes cada vez las colecciones de cuentos publicados sin una relación entre sus partes, bien sea explícita o implícita, el cuento entre en una nueva época de composición y de publicación. Por un lado, la necesidad en que se encuentra el escritor de relacionar unos cuentos con otros representa un medio diferente de génesis literaria; por otro, las posibilidades de publicar un cuento breve, independiente y sin relación con otros relatos se ve muy dificultada por razones editoriales. Cambios que inevitablemente acusa el lector de estos libros pues como indica Ana Baquero, el lector que lee estas colecciones de cuentos, planificados en su engarce por el autor, integrados dentro de una estructura más amplia, formando parte de un universo narrativo reconocible y perceptible a lo largo de la lectura del volumen «no experimentará la sensación de descubrimiento nuevo que podemos atribuir al proceso de lectura de un cuento aislado, sino de reconocimiento y complementariedad» (122).

Quiere ello decir que un texto concebido como parte de un todo, relacionado con otros, complementario y coincidente con ellos, planificado dentro de un proyecto literario más amplio, es algo nuevo y muy diferente del cuento que aparecía en la prensa como un único fogonazo de creatividad. Distinta forma de escribir, distinta forma de publicar, distinta forma de leer. No es extraño que Baquero concluya que acaso «estamos ante una nueva forma de concebir la especie»(124): esta nueva forma sería el *cuento-capítulo* que no liquida el genero histórico pero que le da unas nuevas características y peculiaridades. Una forma de concebir el cuento que puede hacer que la conocida consideración de Mariano Baquero Goyanes en la que la parangonaba la génesis cuentística con la creación poética, tenga que ser puesta en suspenso, al menos temporalmente, ante esta nueva forma de abordar la narración breve que cada vez confluye más con la novela, ahora que la narración extensa está siguiendo el camino inverso de fragmentacion y disgregación.

Este recorrido que hace Ana Baquero de la evolución del género en nuestra literatura está basada en una copiosa bibliografía que incluye noventa y nueve referencias a recopilaciones y ediciones de relatos, y ciento ochenta y nueve menciones a estudios críticos. El hecho de que la autora haya sabido enhebrar tal cantidad de referencias en un estudio de clara y ordenada lectura que ni abruma al lector con su bibliografía, ni carece de las referencias críticas y documentales necesarias para dar base y solidez al estudio, es una muestra, quizás la mejor, del saber hacer de esta investigadora cuya ya considerable actividad crítica la sitúa en inmejorables condiciones para afrontar este estudio, tan difícil de llevar adelante pero tan necesario en la historia de este género, que a partir de ahora se va a convertir sin duda en una de las referencias imprescindibles en la bibliografía española sobre el género.

Para terminar, no puedo sino suscribir las últimas palabras de la autora, como sin duda harán todos aquellos lectores de este libro que aman –que amamos– el cuento: «En cualquier caso y a tenor de la probada versatilidad y flexibilidad de los distintos géneros narrativos, habrá que esperar que el cuento, una de las más fascinantes formas dentro de su especie, perviva de una forma u otra dentro de la historia literaria».

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Rafael Barret. *Obras Completas*. Santander: Ed. Tantín, 2010, 2 vols.

Aparecen en España, bajo la dirección de Francisco Corral, las *Obras Completas* de Rafael Barrett, quien nació en Torrelavega (Cantabria) en 1876 y murió en Arcachon (Francia) en 1910. Más de mil quinientas páginas de texto, en dos volúmenes, son una opción ambiciosa de la editorial y, sin duda, rigurosa del editor literario, Francisco Corral, autor de dos de las mejores monografías sobre este escritor, que falleció a los 34 años y dejó una obra casi totalmente dispersa en periódicos, a excepción de dos libros que pudo estructurar, desde los artículos previos, en sus últimos años de vida: *Moralidades actuales* (1909) y, sobre todo, *El dolor paraguayo*, aparecido en 1911, en Montevideo, al poco tiempo de su muerte.

Es esta última obra sin duda la lección barrettiana principal y en una edición de la misma en 1978, prologada por Augusto Roa Bastos, nos formábamos hace años mediante aquella intensidad de mirada sobre el dolor, que no era otra cosa que la plasmación de la realidad que el autor había descubierto en el Paraguay, adonde llegó en 1904. Aquello era aún un país destruido por la guerra de 1864 a 1870; es decir, treinta y cuatro años después, cuadros descriptivos nos van presentando, en diálogo a veces con la naturaleza, o con un pueblo mudo, una realidad que «delira como un moribundo». Es en el delirio donde surge el trazo, la narración, el episodio, la vida dramática que debe regenerarse, las complicidades del silencio y la autocracia.

Venía desde un tiempo madrileño en el que, aparte de consumir su fortuna familiar, y de peripecias en un entorno aristocrático que acabó rechazándolo, había conocido la relevancia intelectual de un lugar y unosescritores que, en algunos casos, como el de Ramiro de Maeztu y Ramón María del Valle-Inclán, mantuvieron relación, amistad y aprecio valorativo hacia aquel joven del que siempre destacarán su formación en el mundo cultural europeo, que recorrió en la infancia y primera juventud desde un asentamiento duradero en París con su padre.

El tiempo americano, iniciado por unos meses en Buenos Aires en 1903, viene marcado por un cambio profundo de ideas y comportamientos: la realidad que va conociendo, la de la pobreza y explotación de los campesinos, la de la miseria y el hambre en la sociedad, anticipan ya desde Argentina una transformación ideológica que lo hará transitar hacia el anarquismo, y a dotar su escritura de una serie de valores entre los que destaca la solidaridad con los explotados, perfil que determina su acercamiento a la realidad intensificado en el inicio del tiempo paraguayo. Allí el periodismo, el trabajo cultural, su vinculación a procesos sociales conflictivos, su persecución política a partir de 1909 –entre otras razones por la creación del semanario anarquista *El Germinal* en 1908– se unen a una vida familiar intensa con su mujer y dos hijos, muy destacada por la correspondencia, y a una enfermedad, la tuberculosis, que acabará con su vida en 1910 en Francia, país al que se había dirigido para intentar curarse.

La edición de ahora, que sigue a la aparecida en Asunción en 1988, preparada entonces por Francisco Corral y otro especialista en Barrett de largo aliento como Miguel Ángel Fernández, amplía considerablemente las ediciones de *Obras Completas* que, en Buenos Aires o en Montevideo, comenzaron a aparecer en los años 30: recopilar a quien sobre todo fue periodista ha sido un trabajo de muchos años en medios de diferente dimensión y difusión de Asunción, Buenos Aires y Montevideo.

Los dos libros que ordenó el propio Barrett, *Moralidades actuales* y *El dolor paraguayo* abren el volumen, seguidos de tres folletos que aparecieron en vida del autor, *Lo que son los yerbales* (1910), *La huelga* (1908) y *El terror argentino* (1910). Siguen a estos recopilaciones de artículos, bajo títulos que, en la mayor parte de los casos, tienen ya larga tradición editorial: *Del natural* (textos de creación), *Diálogos*, *Otros escritos referentes a Paraguay*, *Mirando vivir* (1 y 2) (sobre actualidad y pensamiento), *Al margen* (sobre temas artísticos y literarios), *Epifonemas* (fragmentos críticos), *Ensayos y conferencias*, *Cartas* (una selección de su correspondencia). Concluye

el segundo volumen una recopilación de testimonios sobre el autor, una cronología, bibliografía y una colección de imágenes de su vida con reproducción de algún documento.

La edición es muy valiosa por varias razones que quiero sintetizar: en primer lugar se trata del regreso a España de alguien que ha tenido aquí muy escasa presencia editorial, cuando sin duda llegó a ser un maestro de América (o de una parte de la misma) como expondré luego. Al margen de su origen santanderino (su nacionalidad fue inglesa por su padre, mientras sus apellidos maternos, Álvarez de Toledo, lo vinculan a casas ducales españolas), fue muy importante el tiempo de formación madrileña entre 1897 y 1903. La España del «desastre» está presente en reflexiones que lo acercan luego a la América de todos los desastres, donde se funde a un país, Paraguay, desde lo que llamaríamos otro caso de «regeneracionismo trasatlántico» (según la fórmula que acuñó Carlos Serrano para el pensamiento del cubano Fernando Ortiz). Creo que las primeras observaciones americanas, tanto de Paraguay como de Argentina, tienen ese valor, en el que al mismo tiempo se articula una escritura emocional y emocionada tras observar la realidad, que va dando cuenta de su transformación ideológica hacia el anarquismo: un regeneracionismo radical y anarquista será la síntesis de su experiencia americana. Y una denuncia activa de la explotación social: «Quince mil paraguayos son esclavizados, saqueados, torturados y asesinados en los yerbales del Paraguay, Argentina y Brasil» (*Lo que son los yerbales*, 1910, sobre los productores de la yerba-mate y las leyes antisociales que los explotaban, cuestión que ha seguido vigente hasta nuestros días).

La modernidad aportada por Barrett a Paraguay es otra constante de su producción literaria. Se trata sin duda de un sentido de la modernidad que está en sus textos y en sus actitudes sociales, en el interior de un país atrasadísimo que vive procesos revolucionarios como el que protagoniza en 1905 el general Benigno Ferreira y en el que participa Barrett. La modernidad en los textos va desde su reflexión sobre la sociedad, las lenguas (su defensa del guaraní), las culturas, el mundo indígena, las clases sociales, la solidaridad, la ciencia –era ingeniero y un consumado matemático que en 1903, en Buenos Aires, creó con Julio Rey Pastor la «Unión Matemática Argentina»–, la psicología, la sociología, la antropología, las literaturas europeas…una conjunción de saberes que dinamizaron el pensamiento y la escritura del país, según testimonio de varios escritores, entre ellos Augusto Roa Bastos, quien valora que sobre todo fue un precursor de un futuro que tardaría en llegar: «Rafael Barrett fue un precursor no sólo en el sentido del que precede y va delante de sus contemporáneos, sino también en el del que profesa y enseña ideas y doctrinas que se adelantan a su tiempo».

El apartado de testimonios sobre el escritor, que cierra los volúmenes, se inicia con el recuerdo y la valoración del tiempo madrileño por Ramiro de Maeztu y, entre otros, para el tiempo americano, recoge los testimonios imprescindibles de José Enrique Rodó, Emilio Frugoni, Carlos Vaz Ferreira; cabrían más: Jorge Luis Borges, como figura esencial de la cultura que apreció a Barrett; o Eduardo Galeano, desde su lúcida contemporaneidad con nosotros; o Augusto Roa Bastos que siempre insistió sobre lo que significó para ellos, bastantes años después de su muerte, descubrir a alguien que les ayudó a avanzar hacia la literatura.

Caben otros muchos aprecios: en el ámbito argentino, durante los años 20, varios integrantes del llamado grupo de Boedo (los hermanos González Tuñón, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Gustavo Riccio, Roberto Mariani…) dejaron testimonio de quien era un «contemporáneo a destiempo», como le gustaba explicar a Roa Bastos.

Sumergirnos en su prosa puede ser entonces una experiencia que nos haga recordar, con más de un siglo de distancia, la actualidad de un escritor que, entre el dolor, la ternura y hasta la rabia (conjunción, la de ternura y rabia, sobre la que insistió Rafael Spósito) creó una obra bastante desconocida entre nosotros y repleta de sugerencias para entender un tiempo y una realidad paraguaya que a veces parece que nos acompañe todavía.

José Carlos Rovira
Universidad de Alicante

Bonilla Cerezo, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010, 376 pp.

La novela corta, subgénero narrativo breve que emerge en España en los albores del siglo XVII, ha sido en ocasiones obviado, malentendido y no siempre apreciado por la crítica. De hecho, muchos han sido los tópicos, a veces erróneos, que han empañado este género.

Precisamente en esta publicación, editada, introducida y anotada por Rafael Bonilla Cerezo, profesor Titular en el Departamento de Literatura de la Universidad de Córdoba y especialista en la repercusión de Góngora en la literatura española del seiscientos, se presentan –en una magnífica introducción– nuevas consideraciones que cuestionan algunos de los pilares básicos sobre los que, con mayor o menor fortuna, se ha asentado la novela corta. A tal fin, ofrece una revisión teórica y bibliográfica de un género que quizá deba su marginalidad tanto a la carencia de preceptiva clásica como a los múltiples factores que incidieron en su génesis, circunstancias que no hacen sino escollar su análisis. Tras examinar aspectos como el surgimiento de la novela corta o su denominación, el autor desmitifica uno de los presupuestos más asumidos de este subgénero: la impronta cervantina. Y es que, si bien tradicionalmente se ha atribuido la paternidad de la novela corta en España exclusivamente a Cervantes, que afirmó ser el «primero en novelar en lengua castellana», el profesor Bonilla mantiene que la influencia del poeta culterano y de otros autores, detractores del genio alcalaíno, no fue en absoluto baladí en el germen y en la evolución del género, y para atestiguarlo presenta y edita, con la pericia y pulcritud del buen filólogo, seis novelas cortas de diversos autores en las que se hace perceptible de muy distinta manera la huella de Góngora.

Dichas novelas son *Las dos hermanas*, *La ingratitud hasta la muerte*, *La prodigiosa*, *Del celoso desengañado*, *El culto graduado* y *El monstruo de Manzanares*. En todas ellas encuentra reminiscencias de la estética culta y, sobre todo, trasuntos de los dos poemas mayores de Góngora: las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Un buen ejemplo lo constituye *Las dos hermanas* (1622), incluida en el Teatro Popular de Francisco de Lugo y Dávila, en la que se aprecia un cultismo exento de afectación, que recuerda al conceptismo de Gracián.

Por su parte, tanto *La ingratitud hasta la muerte* como *La prodigiosa* recuerdan a la fábula gongorina de Polifemo y Galatea. La primera de ellas, inserta en las *Novelas amorosas* (1624) de José Camerino, presenta soluciones que rememoran a Góngora no solo en el empleo de escenas mitológico-pastoriles, sino también en la configuración de los personajes, en el tratamiento de los temas y sobre todo en el plano formal, donde abundan los cultismos e hipérbatos.

También *La prodigiosa*, incluida en *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, evoca el Polifemo en aspectos como la mezcla de escenas bizantinas, pastoriles y cortesanas, ciertas confluencias argumentales y recursos formales.

Si hablamos *Del celoso desengañado*, publicada en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624) de Juan de Piña, la huella gongorina se encuentra principalmente en la dificultad formal de la prosa.

Más complejo es el caso de la novela *El culto graduado*, incluida en las *Tardes entretenidas* (1625) de Alonso del Castillo Solórzano, pues en esta ocasión la controversia viene dada porque, si bien en una lectura superficial el autor parece mostrar cierta antipatía hacia Góngora y sus epígonos, lo cierto es que tanto elementos de la novela como estructuras gramaticales, argumentos y huellas líricas evocan la estética gongorina.

Todos los ejemplos hasta ahora aducidos proceden de textos publicados en los años 20. El último testimonio que aporta Bonilla fue publicado, sin embargo, en 1641. Se trata de *El monstruo de Manzanares*, recogido en *La mojiganga del gusto* de Andrés Sanz del Castillo, y que le sirve

como ejemplo para mostrar una tendencia de la prosa española entre 1640 y 1663 hacia un barroquismo culterano.

En definitiva, este variado muestrario de novelas cortas del que se vale Rafael Bonilla para esclarecer nuevos derroteros del género, evidencia un gusto culto en la prosa del seiscientos que no solo se infiltró en un reducto de obras elitistas sino que se consolidó como una auténtica moda literaria que parece haber circulado oculta a los ojos de la crítica. Con todo, la estela de Góngora no solo se plasmó en el plano formal, sino que son muchos los casos de reescritura de sus personajes, argumentos y modalidades literarias, lo cual deja patente el arraigo del sustrato gongorino en los escritores barrocos. Es precisamente esta tendencia la que lleva a Bonilla a preferir la denominación de «novela culta» para referirse a un subgénero de la novela corta en la que el culteranismo como corriente estética se aprecia de forma más que evidente y se constituye como una auténtica retórica.

El estudio de Rafael Bonilla que precede a las seis novelas cortas editadas constituye una aportación novedosa e interesantísima que ayuda a conformar una idea más completa y compleja de un género cada vez menos desvaído gracias a ediciones como esta que, ya, desde el momento de su publicación, ha nacido como punto de referencia tanto para el experto como para todo lector que quiera asomarse a la ficción breve española del seiscientos.

Alba Gómez Moral
Universidad de Jaén

Jesús Cancio, *Olas y cantiles*, *Bruma norteña* y *Romancero del mar*, prólogo de José Ramón Saiz Viadero. Santander: Cantabria Tradicional (Obra Poética, 1-3), 2010 y 2011.

Se conmemora este año el medio siglo del fallecimiento de Jesús Cancio Corona (1885-1961), ocasión propicia para recordarle de la manera más perdurable: una reedición de sus obras. Hasta junio de 2011 se han reeditado los tres primeros títulos del poeta comillano, *Olas y cantiles* (1921), *Bruma norteña* (1926) y *Romancero del mar* (1930). Está prevista la aparición de otros cinco volúmenes y deseamos que así sea, para completar el panorama creativo de uno de nuestros poetas mayores. La edición de Cantabria Tradicional lleva varios patrocinios oficiales (Fundación Comillas, Ayuntamiento de Comillas y Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria).

Me pregunto, no obstante, si no será interesante enmarcar este tipo de obras en un proyecto más amplio de recuperación de autores cántabros que lo merecen, sobre todo, por la importancia que adquirieron en su momento. Editoriales regionales como PubliCan, Estudio y Tantín están llevando a cabo esta labor en los últimos años, aunque su estímulo parece que no encuentra la continuidad deseada. Cantabria ha dado autores suficientes como para justificar más de una colección como la que alentó hace más de medio siglo Ignacio Aguilera Santiago, la «Antología de Escritores y Artistas Montañeses» que produjo más de cincuenta tomitos antológicos de otros tantos creadores, unos muy olvidados, otros no tanto, pero todos merecedores de conocimiento y respeto.

De Cancio hay publicadas algunas antologías (recuerdo las de Isaac Cuende y Rafael Gutiérrez Colomer, así como una edición semifacsimilar del grupo Cuévano, a mediados de los ochenta, y por supuesto los trabajos y recopilaciones de su primo Luis Corona). Pero volver a editar sus obras era algo yo diría que imprescindible por la calidad y coherencia de una poesía que, si bien puede afirmarse que se mantuvo al margen de las abruptas innovaciones líricas de la primera mitad del siglo XX, desarrolló siempre un tono formal de extraordinaria sensibilidad que desvelaba un anhelo interior no exento de auténtica turbación ante la existencia. Cancio, uno de nuestros poetas ciegos, encontró en el mar el tema esencial de su lírica. En el tomo XIV de su *Historia de la lengua y literatura castellana* Julio Cejador destacaba que era «un verdadero poeta del mar, el único acaso que hemos tenido, no académico, frío y libresco, sino recio, ardoroso y sinceramente inspirado en las sensaciones del mar, en sus grandezas y en sus horrores, y que emplea el lenguaje expresivo de los pescadores del Cantábrico con sencillez encantadora y arrebatadora fuerza». Cancio hizo de su mar, particularmente del que podía disfrutar en su Comillas evocadora e indiana, el motivo principal de sus versos, felizmente editados en su día para disfrute de cuantos admiraban su palabra. Fue un poeta admirado y popular, en la medida en que pueden ser populares y admirados los poetas, y que recibió, cosa extraña, homenajes en su pueblo y por parte de diferentes clases sociales, desde la intelectualidad conservadora hasta la humilde población pesquera; el *Romancero del mar*, de hecho, número 3 de la colección, apareció poco después del homenaje que se le tributó en agosto de 1930 y así lo demuestra «El poema de mi gratitud» inserto al final, dividido en varias partes que reflejan cierta riqueza métrica de Cancio. Consta la parte primera del *Romancero* de doce romances y dos romancillos en los que el poeta quizá se aleja algo de la visión más denominada «costumbrista», esa que aparece con más claridad en *Olas y cantiles* o *Bruma norteña*.

La reedición de *Olas y cantiles* incluye el prólogo que su amigo José del Río Sainz, *Pick*, le escribiera en 1921 y en el que auguraba para el comillano «una carrera triunfal» en la poesía. Cancio presentaba un catálogo de poemas de raigambre modernista y algunas libertades métricas, insistiendo en la rica tradición castellana de romances y quintillas, por ejemplo, y una acusada vo-

luntad de reflejar, con un tono de notable capacidad evocadora, la vida marinera, con sus grandezas, cotidianidades y miserias y, también, sus tipos populares admirables.

Bruma norteña se empareja muy bien con el anterior libro del poeta, que persiste en su panorámica marinera, si bien no exenta, y he aquí para mí lo más interesante de su poesía, de la identicación recurrente del sentimiento personal con el mar, como se lee en «Latidos del alma»: «Es mi dolor lo mismo que las olas; / pero ellas mueren al besar la playa […] y yo navego en inmortal deriva / y a merced de mis dudas y mis ansias». Cancio es poeta del mar pero sobre todo es un poeta que se descubre y revela a sí mismo en su concepción del mar como un espacio también interior.

Se encarga de las palabras introductorias de cada tomo, a la vez que de la coordinación de la colección, José Ramón Saiz Viadero, escritor santanderino cuya bibliografía sobre la historia contemporánea de Cantabria es ya muy extensa. Aunque los textos de Saiz Viadero, como es habitual en él, son generosos en los siempre útiles y con frecuencia reveladores datos hemerográficos, echo en falta, sin embargo, estudios más amplios del poeta y su contexto. Como ocurrió con la mayoría de sus contemporáneos, la vida de Cancio, que sufrió la cárcel de la posguerra, quedó dividida en dos etapas fundamentales separadas por los años de la Guerra Civil. A los tres libros ya aparecidos han de unirse al menos «Maretazos», «Barlovento» y «Bronces de mi costa», publicados bastante más tarde de la guerra y la cárcel, que completarán esta necesaria recuperación del poeta.

Mario Crespo López

Juan Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los* auctores *en el canon de Nebrija.* USC Editora Académica, 1. Santiago de Compostela: Universidade, 2010. 213 pp.

Abre este volumen una nueva colección de la Universidade de Santiago de Compostela. Su objetivo, según se nos anuncia en la contracubierta, es elevar el nivel de exigencia y rigor académicas que ya apuntaba la antigua colección general. Y no podía haber iniciado su andadura de manera más brillante, con un estudio en el que se reúnen y combinan las tres líneas de investigación en las que ha trabajado su autor, sin prisa pero sin pausa, en una serie de trabajos singulares por su sobria erudición y elegancia. Humanismo, gramática, poesía han recibido atención preferente por parte de Juan Casas en sus estudios sobre Jorge Manrique, sobre la teoría y la práctica retórica, sobre la *Visión deleytable*, sobre el *Libro de Alixandre* y sobre tantos otros dedicados con anterioridad al propio Nebrija y a las gramáticas y retóricas del Cuatrocientos y el Quinientos hispánico. No es, pues, un tema ajeno al autor, que en esta ocasión aborda un tema de espinosa y controvertida valoración: la presencia y uso que hace Antonio de Nebrija en sus trabajos lexicográficos y gramaticales de la obra y la figura del más reputado y discutido poeta del siglo XV, Juan de Mena.

Escrito en un estilo denso en su *breuitas*, que exige una lectura despaciosa y atenta, el libro está dividido en cuatro capítulos, más un epílogo a modo de conclusión y dos apéndices. Contra lo que algún prolijo malpensado pudiera recelar ante un trabajo que apenas supera las 150 páginas, los apéndices no son, sin embargo, un anexo o una adición de relleno. Aquí se recogen dos textos latinos de difícil acceso: el *Suppositum de autoribus grammaticae Latinae in quo doctissimus quisque consentit* y dos poemas. Además de llamar la atención sobre la obra literaria del gramático, con la que se ilumina indirectamente su juicio sobre otras formas del hacer poético, los tres textos son piezas importantes en la argumentación del estudioso. El lector no haría mal, en consecuencia, en comenzar por ellos si no está familiarizado con su contenido. Quizá –y este será uno de los levísimos reproches al estudio–, el autor debería haber insistido en su utilidad para el mejor entendimiento de su argumentación.

El punto de partida surge de la disparidad de valoraciones que el uso que hace Nebrija de Mena ha suscitado desde que Mª Rosa Lida, en su conocido *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (1950) proclamó «la preeminencia absoluta» otorgada por el gramático al poeta cancioneril, refutada con igual contundencia por F. Rico décadas más tarde (1985). En lugar de enzarzarse en agria o descalificadora polémica con estos y otros historiadores y críticos, Juan Casas opta por reconstruir la cuestión desde sus inicios para mostrar cómo, en realidad, la presencia de la poesía de Juan de Mena en Nebrija viene determinada, de un lado, por el lugar que la tradición antigua y humanística (bien deslindada la segunda en sus innovaciones respecto a la primera) otorga a la poesía y, de otro, por el interés prevalente en quien propugnaba la reisntauración del latín y cuya visión de la lengua vernácula está subordinada a su acercamiento a la cultura clásica. Por tanto, también la tipología de la obra –gramatical, lexicográfica– en la que se insertan las citas poéticas y su objeto, la lengua latina o el castellano, condicionan la selección y valoración de los versos de Mena. Por último, los propios intereses de Nebrija también pesaron en el uso de los versos del poeta cordobés, matizado aquí y allá por motivos circunstanciales, algunos inmediatos, de tipo comercial, y otros de más largo alcance, como la interesada vinculación entre la labor del profesor y el esplendor de las letras hispánicas y el resurgir de la cultura latina.

Las primeras páginas del libro están centradas en «El concepto de *auctoritas*». Esta noción, señala Casas, es subsidiaria respecto al *usus* en Quintiliano, pero se convierte inevitablemente en fundamental en las gramáticas y retóricas del humanismo debido a la naturaleza muerta del latín a partir de la Edad Media. Aunque Nebrija adopta esta idea en la *Gramática castellana*, en la práctica, como no podía ser menos con una lengua viva, combina *auctoritas* con el uso y los

ejemplos *ad hoc*, inventados, que muchas veces son traducción de ejemplos extraídos de fuentes gramaticales latinas. En cambio, responde a la tradición gramatical tardoantigua la preferencia del género poético frente a la prosa para ilustrar la preceptiva gramatical. Y ello por tres motivos de diverso tipo: (1) históricos, al nacer la reflexión gramatical en el entorno de al biblioteca de Alejandría, centrada en el comentario y transmisión de Homero y los grandes poetas, (2) retóricos, pues el verso permitía el estudio de la prosodia y (3) pedagógicos, pues la poesía era un instrumento de mayor eficacia en al enseñanza intelectual y moral. Mientras que como lexicógrafo, Nebrija acoge preferentemente los vocablos usuales de los prosistas –la presencia de Mena es, pues, más escasa pero más significativa en los *Vocabularios*–, como autor de manuales de gramática acude a al poesía siguiendo la tradición didáctica que ve en las licencias poéticas ilustraciones de los usos desviados o incorrectos en el habla común , al tiempo que ve en la poesía la raíz de todo conocimiento. Es en este marco en el que se interpreta en el Capítulo 2 la censura del *cacosyntheton*: lo que son *vitia* en la prosa, se convierten en licencias permitidas a los poetas cuando buscan efectos expresivos o actúan condicionados por el metro. Contrasta este empleo del *Laberinto* con la abierta censura de la prosa de Enrique de Villena, que con la omisión de cualquier alusión a las obras de este género de Mena, muestra que no hay reprobación ni rechazo hacia el poeta cordobés en el autor de manuales y vocabularios.

En el tercer capítulo se sitúa la figura de Mena en el canon literario-gramatical de Nebrija. En la impresión de 1495 de las *Introductiones latinae* se incorpora una *Recognitio* con un «Suppositum de autoribus grammaticae Latinae» en el que se establece una nómina de escritores cuya lengua puede servir de modelo. Agrupados en tres periodos, en la infancia, la madurez y senectud de la lengua, la edad de oro del latín se sitúa entre Cicerón y los imperios de Adriano y Antonino Pío. Ahora bien, frente a las hipótesis que ven ajena a la tradición vernácula este catálogo, defiende Casas que el modelo para esta lsita tiene su origen precisamente en ella. Si bien su origen último está en la nómina propuesta por Quintiliano (*Inst.* X.1,37), se adivina detrás la tradición latina de la biografía del hombre ilustre de letras. Es este último elemento el que parece haber dado lugar al primer elenco de autores, incluida en las *Introducciones bilingües* (c. 1486-1488), como parte de la *laudes litterarum* que dentro de la exaltación patria incluye en la dedicatoria a Isabel la Católica. Se trata de un elemento ausente en al tradición tardoantigua, pero que deviene habitual en las retóricas y gramáticas humanistas. Es posible entonces que Nebrija añadiera el «Suppositum», que presenta notables paralelismos en su estructura con la enumeración de autores agrupados según una concpeción biológica de la lengua que incluyen los prólogos al *Diccionario latino-español* (1492) y, sobre todo a la *Gramáticas castellana* (1492), en la que considera que la edad de oro de las letras hispánicas corresponde a su propia época. Si Isabel era una nueva Salomón que había hecho posible el «florecimiento de las artes» gracias a la pacificación del reino, le correspondía a él como hombre de letras y gramático consolidar el modelo de lengua. La inclusión del «Supositm», cuyos errores y descuidos de todo tipo revelan un mero alarde de erudición, son una respuesta fácil, a la que en cambio no debería darse mucho valor frente al canon-literario de las letras hipánicas, para defenderse de las críticas de humanistas italianos, como Lucio Marieno Sículo, que le acusaban de dar mucho preceptos y acudir poco a los textos, así como para aumentar el atractivo comercial de la tercera y última edición de las *Introductiones* (1481, 1486-1488 y 1495).

Una vez deslindados los ámbitos, el de la tradición gramatical y retórica tardoantigua y humanística, el diverso enfoque que merecen la lengua y las letras latinas y vernáculas, la diferente consideración y empleo de la prosa y el verso, «Nebrija ante la literatua: antiuos y modernos», el capítulo más extenso con difrencia, acomete el núcleo del asunto, acalarando y ensanchando los conceptos introducidos en las páginas anteriores. El aprecio de Nebrija por la poesía clásica era mucho mayor que por la vernácula, a lo que cabe sumar que su prioridad era la enseñanza y recuperación del latín.

Por ello destaca aún más su interés y aprecio por la literatura 'moderna', valorada no sólo por razones estilísticas sino también por su valor ético. En este sentido, subraya Casas, de la comparación entre el acercamiento que hace el Brocense a Mena y el que lleva a cabo Nebrija hay una distancia importante. Mientas que en el s. XVI Juan de Mena sería considerado el Ennio latino, cuya dignidad y estilo se derivan de su *vetustas*, Nebrija sitúa a Mena en los inicios de una época gloriosa para Castilla. Con el advenimiento de una monarquía poderosa y la paz que permite el cultivo de las artes, se hace necesario un gran poema nacional que convertiría así a Mena en la figura correspondiente a Virgilio. Pero además, su lengua poética habría enriquecido el léxico castellano mediante cultismos y neologismos de raigrambre clásica en una labor de dignificación cultural paralela a la emprendida por Nebrija. No es imposible entonces que Nebrija, en su colaboración con los talleres de Sánchez de Cantalapiedra y la familia Porras, impulsara o diera amparo a la impresión del *Laberinto*. No obstante los datos allegados sobre la activa intervención del humanista lebrijano en la imprenta salmantina, el estudioso gallego se limita prudentemente a apuntar esta posibilidad como hipótesis derivada de las conclusiones anteriores y no como una de sus premisas.

El estudio adopta, pues, un acercamiento progresivo al tema, que va del contexto general –la tradición antigua y humanística en el empleo de la *auctoritas* y sus consecuencias para la constitución de un canon literario– al particular: el uso que hace Nebrija de esta tradición en sus obras y así entender la presencia de Juan de Mena en ellas. De esta manera, a través de la precisión de los varios contextos –cultural, histórico, del género de las obras, y de los intereses de Nebrija–, Casas cosntuye una sólida argumentación en la que demuestra de manera convincente que Juan de Mena fue un poeta bien conocido por el profesor salmantino. Su inclusión con valor ejemplificatorio muestra un conocimiento notable y asiduo de Mena, pero no responde primordialmente a motivos de estilo, sino ante todo a razones morales y a su humanismo clasicizante, así como a causas menos desinteresadas, como es que de esta forma el profesor vinculaba su época y su labor a la obra más afamado poeta de finales del s. XV y principios del XVI. Son buenas razones para concluir con el profesor Casas que son la inercia erudita, la consideración pedagógica y moral y la coherencia filológica explican la presencia de Mena –que es en sí misma una valoración positiva– en la obra de Nebrija antes que cualquier juicio meramente estético o literario. Si acaso hubiera sido útil, dada la complejidad del tema y los vericuetos de la argumentación, dedicar unas páginas al inicio a hacer un breve esbozo sobre la relación y cronología entre las diversas obras lexicográficas y gramaticales de Nebrija, cuyo conocimiento sobreentiende el autor del libro, pero que pudiera arredrar a quien no conozca tan bien como él la maraña que rodea la evolución compositiva y la cronología de las impresiones de las sucesivas versiones de los títulos gramaticales y léxicos, doblados para el latín y el castellano de quien no tuvo empacho en calificarse a sí mismo como «debelador de la barbarie».

Claridad en el estilo, erudición y rigor en los datos aducidos, maestría en el uso discreto y sabio –casi elusivo, diría– de una extensa y difícil bibliografía, exacta construcción de la argumentación a través de un fino deslinde de las tradiciones y su encaje en la interpretación hacen de este libro una lectura y un estudio imprescindibles para cualquier filólogo, historiador, teórico o crítico literario interesado en el siglo XV y en las cuestiones gramaticales y retóricas, en la historia de la cultura y en aquellas relativas al establecimiento del canon literario medieval y renacentista. La ausencia de énfasis en la novedad de los resultados y la modestia con que se presentan las conclusiones, a veces apenas apuntadas en un gesto de *Galaic understatement*, no empaña la excepcional aportación de este estudio, ejemplar en su límpida prosa y en su ajustado saber, que cumple sobradamente lo que el título ofrece: humanismo, gramática, poesía.

MARÍA MORRÁS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

Amelina Correa Ramón, *La familia de Francisco Ayala y su infancia*. Granada: Fundación Francisco Ayala – Universidad de Granada (Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 2), 2010, 144 pp.

La última estrofa de «Tierra nativa», poema de Luis Cernuda perteneciente a *Como quien espera el alba* (1941-1944), es la cita escogida por Amelina Correa Ramón para dar comienzo a este libro sobre la infancia del escritor Francisco Ayala (Granada, 1906-Madrid, 2009). Estos versos finales hablan de las raíces que, imposibles de arrancar, como las de un tronco verde, nos vinculan al lugar de nacimiento; del primer amor, invencible por ostentar la cualidad de haber sido el primero; de la nostalgia por la tierra donde se nace cuando se vive lejos de ella. Resulta acertada la elección, pues el poema, especialmente en sus primeras estrofas, recuerda ese mundo mágico de la niñez en el que se puede imaginar al protagonista de algunos de los relatos que componen la serie «Días felices», última parte de *El jardín de las delicias*: un niño, que a la vez que juega, se cuestiona lo que acontece a su alrededor; y su mirada, limpia e inquieta, se detiene en descifrar «los colores delicados» y «las formas puras de las cosas», entre las que destacan, como en los versos de Cernuda, una fuente, un muro viejo, un limonero…

La familia de Francisco Ayala y su infancia indaga en las raíces granadinas de Francisco Ayala. Tras realizar una minuciosa búsqueda en archivos, Amelina Correa muestra, de una manera precisa, información documentada sobre ascendientes familiares, espacios míticos o episodios biográficos de la infancia y adolescencia del escritor; puntualiza fechas, actualiza datos y revela aspectos menos conocidos de su realidad vital en esos años. La intención última, como señala su autora, sería llegar a conocer más profundamente la huella que esas vivencias infantiles dejaron en la configuración de su carácter, en su trayectoria intelectual y en su quehacer de novelista.

El libro se divide en seis capítulos precedidos por un preliminar («Los orígenes de un escritor»). En el primero se rescata la figura de Eduardo García Duarte (Madrid, 1830-Granada, 1905), catedrático de Patología Quirúrgica en la Universidad de Granada –institución de la que fue rector (1872-1875)– y abuelo materno de Francisco Ayala. El recorrido minucioso que la autora realiza por la trayectoria profesional de Eduardo García Duarte pone de manifiesto la importancia de la labor que este médico madrileño desarrolló en la ciudad de Granada y en su Universidad, y, al mismo tiempo, descubre rasgos de su personalidad, que parecen haber sido heredados por el escritor granadino.

La biografía de Eduardo García Duarte se aborda, por primera vez, investigando sus raíces, su «tierra nativa». La casa donde nació, la posible ubicación del inmueble dentro del trazado urbanístico del Madrid del primer tercio del siglo XIX, el origen del nombre de la calle del Almendro, en el barrio de La Latina, la iglesia de San Pedro el Viejo, donde García Duarte sería bautizado, lugares que enmarcaron sus primeros años de vida, se convierten en objeto de estudio en este trabajo. Al tiempo que se aportan datos nuevos, se corrigen otros; errores localizados en documentos oficiales y que sólo el cotejo de varias fuentes primarias ha podido esclarecer. En aquellas ocasiones en que no ha podido ser así, la autora deja constancia del estado de la cuestión; como, por ejemplo, cuando hace referencia a la imposibilidad de conocer la localización exacta de la casa donde nació Eduardo García Duarte: «Por desgracia, el Archivo de Villa de Madrid no conserva documentación censal referente a esa década en relación con la calle del Almendro, y los padrones más antiguos catalogados datan de 1847».

Un gran acierto del libro es que incluye una primera bibliografía de Eduardo García Duarte, donde se recopilan sus discursos leídos en el ámbito académico, como el pronunciado en la Universidad Central al recibir el título de doctor en Medicina y Cirugía (1853) o sus artículos publicados en prensa especializada como *La Gaceta Médica* (Granada), donde apareció un revelador

«Estudio sobre el glaucoma» (1870). Aunque, sin duda, uno de los textos más interesantes citados en esta publicación es el documento titulado *Memoria acerca del Hospital de coléricos establecido en el ex-Convento de la Victoria, durante la epidemia del cólera en Granada en los meses de julio y agosto de 1855* (Granada: Imprenta de don Francisco Ventura y Sabatel, 1855), en el que, como indica su título, Eduardo García Duarte dejó constancia de su actuación como médico en el hospital provisional instalado en el carmen de la Victoria, en el granadino barrio del Albayzín, durante la epidemia de cólera que se extendió por la ciudad en ese año.

A través de estos escritos, se puede realizar una primera aproximación a su código ético y profesional, pero también, oportunamente, la autora incorpora el género epistolar para ofrecer un perfil más personal. Así se pone de manifiesto en una carta de Eduardo García Duarte a su amigo el naturalista gallego Víctor López Seoane conservada en el archivo del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses. En la carta, fechada el 23 de noviembre de 1862, García Duarte relata el episodio en el que se produjo un altercado con otro médico, Benito Amado Salazar, catedrático de Obstetricia en la Universidad: «La reyerta», escribe, «no terminó a estocadas porque no quiso. El origen fue mi discurso de recepción ante el Claustro; él debía contestarme y aprovechó el momento para herirme cuando por la naturaleza del acto sabía que ante el Claustro me estaba prohibido el contestar y que después la prensa me estaba vedada. Hubo la fortuna que hoy bendigo de que me diese explicaciones por escrito evitándome entrar en el único terreno que me quedaba. Sin embargo, como ataques de este género dejan huella, nuestra palabra no se ha vuelto a cruzar».

Esta anécdota ofrece un ejemplo concreto de las rígidas conductas sociales de mediados del siglo XIX, y al mismo tiempo, evidencia el difícil cambio de mentalidad en un sector tradicionalista de la sociedad –que en el caso de Francisco Ayala vendrá representado por su familia paterna, a quien está dedicado el segundo capítulo del libro–. Eduardo García Duarte muestra una mentalidad progresista y un conocimiento profundo de su especialidad, basado en el estudio permanente y en la práctica diaria de la medicina. Sus acciones resultan consecuentes con su visión del mundo y así se refleja en las decisiones tomadas a lo largo de su vida, como, por ejemplo, cuando rechazó un título nobiliario concedido por su notable actuación durante una de las epidemias extendidas en la ciudad debido a su manifiesta ideología republicana. De ahí que la autora afirme que Eduardo García Duarte se ofrece «como modelo de coherencia intelectual y personal en el conflictivo panorama histórico de las últimas décadas del siglo XIX en un país en crisis». Este trabajo demuestra que su figura merece una investigación más amplia que lo incluya en la historia de la medicina española en el siglo XIX.

Una parte fundamental del libro se centra en la investigación de espacios o lugares que tuvieron una especial significación en esos primeros años de Francisco Ayala y que resultan un motivo recurrente en su literatura creativa o en sus escritos autobiográficos. Los capítulos titulados «La casa de la calle Canales y la familia García-Duarte», «El carmen de la Cruz Blanca y la iglesia de San Gregorio Alto» y «Otros lugares de su temprana juventud: el Monte de Piedad y el café de La Montillana» acometen esta tarea. De especial relevancia resulta el capítulo destinado a la casa de la calle Canales, donde se detalla, de un modo exhaustivo, el origen del conocido inmueble. Como si de un ser vivo se tratase, la autora indaga en la historia de la casa donde se ubicaba el paraíso recreado en relatos como «Las puertas del Edén» o «Nuestro jardín». Desde la descripción del terreno donde se situaba la vivienda, pasando por la compra de tierras aledañas para su ampliación, el proceso de construcción, los sucesivos inquilinos que la habitaron hasta llegar a su último propietario, y finalmente, una vez derrumbada, el destino final de algunos de sus objetos, como unos azulejos «de unos bonitos tonos verdes y azules», que fueron salvados por el escritor José Fernández Castro y colocados «a modo de zócalo en la escalinata de entrada a su Carmen del Alba».

Como en las anteriores publicaciones de Amelina Correa, este trabajo refleja la abundante consulta de archivos, algunos de ellos examinados por vez primera, como los padrones de habitantes, conservados en el Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Granada, que permiten, por ejemplo, un seguimiento cronológico de los diversos domicilios de la familia García Duarte en Granada. En algunos casos, como en el padrón de 1868, la información resulta tan detallada que llegamos a conocer, no sólo la identidad de sus inquilinos, sino también el número de criados, sus nombres, apellidos y edad, e incluso procedencia. Con toda esta documentación, la autora compone un relato ágil y ameno, en el que se aúnan, por un lado, la profusión de fechas y la exactitud de datos, que aportan la veracidad deseada en un riguroso trabajo de investigación, y, por otro, las anécdotas o detalles que proporcionan testimonios presentes en libros de memorias, epistolarios o biografías de personajes granadinos de finales del XIX y principios del siglo pasado. La lectura temática que Amelina Correa realiza de obras de autores o figuras de relieve como Melchor Almagro San Martín, Federico Olóriz Aguilera o Luis Seco de Lucena, algunos de ellos objeto de estudio en sus investigaciones académicas anteriores, se convierte en indispensable para configurar el contexto histórico de la Granada de entonces.

Cuando Francisco Ayala regresó a su ciudad natal en 1960, donde habían transcurrido sus primeros dieciséis años de vida, y tras casi cuarenta de ausencia, quiso visitar los lugares de su infancia. Y aunque la nostalgia por «la tierra nativa» no haya sido un rasgo especialmente marcado en su carácter, sí intentó recorrer de nuevo ese paraíso primero suspendido en la memoria. Esta circunstancia recuerda, de nuevo, a un texto de Cernuda, «El patio», incluido en *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), donde el autor traza una línea, a través del tiempo y del espacio, para unir al hombre adulto con el niño que una vez fue: «…El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo. Comprendes entonces que al vivir esta otra mitad de la vida acaso no haces otra cosa que recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida, cuando el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzo».

Gracias a este libro de Amelina Correa, cuidadosamente editado por la Fundación Francisco Ayala y la Universidad de Granada, hoy conocemos un poco más y mejor la infancia de Francisco Ayala; y sabemos de lugares, personas y vivencias que conformaron su universo en «ese rinconcillo secreto y callado del mundo»; en esa etapa de la niñez que aparece, con su parte de verdad y en mayor grado ficcionalizada, en sus escritos de imaginación.

Carolina Castillo Ferrer
Universidad de Granada

Mario Crespo López, *El 27 y la Universidad Internacional de Santander (1931-2008)*. Santander: Fundación Gerardo Diego, 2009, 287 pp.

Mario Crespo, a quien se deben diversas publicaciones dedicadas al estudio de las letras en Cantabria durante el siglo XX, estudia en este libro la presencia de la Generación del 27 en la vida cultural santanderina y, en especial, en la Universidad de Santander (después Universidad Internacional Menéndez Pelayo) desde los tiempos de su creación hasta 2008.

En él destaca por orden cronológico la convivencia en el primer tercio del pasado siglo de quienes habían conocido a Pereda, a Amós de Escalante y a Menéndez Pelayo con los miembros de otra generación más joven como Gerardo Diego y José de Ciria y Escalante, voces de un nuevo hacer poético. Figura de gran trascendencia fue entonces la de Enrique Menéndez Pelayo, en cuya *Corona poética*, en ocasión de su muerte en 1921, contribuyeron futuros autores de la nueva escuela. Focos de la vida intelectual del Santander de entonces fueron las tertulias del Ateneo fundado en 1914, y del periódico *La Atalaya*. La Biblioteca Menéndez Pelayo destacaba ya entonces como un centro cultural a nivel internacional, y a su director Miguel Artigas, distinguido estudioso de Góngora, se debió la fundación de la Sociedad Menéndez Pelayo y de unos tempranos cursos para extranjeros.

Ya entre 1900 y 1913 habían tenido lugar en Santander unos cursos organizados por la Teacher's Guild inglesa, y desde 1921, los de la Universidad de Liverpool, encabezados por el distinguido hispanista E. A. Peers. Pero el principal impulso para la creación de la futura Universidad Internacional Menéndez Pelayo vino de la Institución Libre de Enseñanza, cuyos cursos de vacaciones del Centro de Estudios Históricos existían ya desde 1912. El primer rector de aquella Universidad Internacional de Verano fue Menéndez Pidal y vinculados a ella estuvieron Américo Castro, Pedro Sáinz Rodríguez, Tomás Navarro Tomás, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Enrique Lafuente Ferrari y tantos otros. En 1934, según Julián Marías, «Es la Universidad de Santander un poro luminoso por donde España asoma al mundo» (78) y como escribe José Carlos Mainer en *La Edad de Plata*, «la conmemoración del tricentario de Góngora fue otro motivo para que se pusiera de relieve la doble actitud –*scholarly* y vanguardista– del grupo de poetas que formaron la Generación del 27» (55 nota 88).

Crespo destaca el importante papel que tuvieron las relaciones intelectuales y personales de todos ellos dentro de la historia de la Universidad Internacional, así como la amistad de Artigas con Dámaso Alonso, la presencia de José María de Cossío, la de Gerardo Diego dentro y fuera de las aulas, la de José del Río Sáinz, *Pick,* director de *La Atalaya*, la de Federico García Lorca, quien, aparte de su labor como autor teatral y como poeta, trajo a Santander su compañía dramática *La Barraca*, que tuvo la misión de popularizar nuestro teatro clásico, la de los pintores Pancho Cossío y Santiago Ontañón, autor este último de varios decorados para *La Barraca*, y la de Pío Muriedas, actor, recitador y poeta, relacionado también con ella y protegido de Gerardo Diego.

Aunque la Guerra Civil interrumpió las tareas de la Universidad Internacional, éstas se reanudaron en 1938 en la Biblioteca Menéndez Pelayo, y luego en el Seminario de Corbán. La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con el nombre con el que la conocemos ahora, se constituyó en agosto de 1947, y Crespo advierte que contrariamente al tópico de que tras la Guerra Civil España se había convertido en «un erial cultural», los nombres de Eugenio d'Ors, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Luis Rosales, Rafael Lapesa y tantos otros atestiguan lo contrario.

Paralelamente, y a pesar de las penurias económicas de los años 40 y 50, Santander experimentó un extraordinario renacer de la vida literaria pues allí se publicaron numerosos libros de poesía, en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* continuaron apareciendo trabajos de los

poetas del 27 y estudios sobre sus obras, y vieron la luz revistas de tanto prestigio como *Proel*, *La Isla de los Ratones*, *Viento Sur*, *Tito Hombre* y *Peña Labra*. Para Mario Crespo esta última es «uno de los proyectos editoriales más interesantes para la poesía y la cultura hispánicas» (122), y estuvo dirigida por Aurelio García Cantalapiedra, con la colaboración de Pablo Beltrán de Heredia, cuya presencia y buen gusto literario ocuparon medio siglo de vida cultural santanderina. Allí se publicaron varios números monográficos dedicados a poetas del 27 como Ciria y Escalante, Lorca, Jorge Guillén y Gerardo Diego.

La parte del libro dedicada a «Presencias de la Generación del 27 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1947-2008)» recoge por orden cronológico los actos relacionados con aquella generación que tuvieron lugar en ella en aquellos años.

El 27 y la Universidad Internacional de Santander (1931-2008) es un sólido trabajo de historia literaria que revela una concienzuda labor de investigación sobre un período crucial en nuestra literatura con la aparición de nuevas y poderosas voces poéticas dentro del marco de la Universidad Internacional, uno de los proyectos educativos más destacados de la Segunda República. El presente estudio, estructurado cronológicamente, revela amplio conocimiento del tema y aporta un extenso acopio de materiales que hacen de él una indispensable fuente de consulta para los estudiosos y aporta pistas para futuros trabajos. Completan el libro varios «Apéndices», así como una amplia bibliografía, un índice onomástico y excelentes fotografías de archivo.

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Mario Crespo López. *José María de Cossío. Vida hasta la guerra civil (1892-1939).* Madrid: Icom Global, 2010. 320 pp.

Detrás de este volumen de Mario Crespo se esconde una labor investigadora ardua y rigurosa, fruto de muchos meses de búsqueda en los archivos de la Casona de Tudanca, el Ateneo de Santander, las Bibliotecas Menéndez Pelayo y Municipal de Santander las Fundaciones Federico García Lorca y Gerardo Diego o la Residencia de Estudiantes de Madrid y de conversaciones con amigos y conocidos de Cossío; largos meses para hacerse con un material gráfico, epistolar y documental que ha de ser ordenado y clasificado para darle forma, después, como parte de las páginas de un estudio.

El libro que nos ocupa hoy es un libro hermoso por fuera y por dentro. Cuando hablo de fuera, me refiero al diseño y colorido de la cubierta, al tacto suave del papel, a su olor –los libros huelen cada uno a su manera– al apropiado tamaño de las letras, o a las estupendas fotos que incluye.

Pasemos a su interior. José María de Cossío es una de las figuras claves en el hispanismo del siglo xx. Amante y estudioso de la Poesía es autor de numerosas ediciones, estudios y artículos sobre los poetas del siglo de Oro español, los románticos, Rubén Darío, o los poetas del 27 con los que mantuvo una entrañable amistad. Su conocimiento del mundo taurino le llevó a escribir dos obras fundamentales en este ámbito: *Los toros en la poesía castellana* y *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Su casona de Tudanca fue lugar de estancia y tertulia de gentes como Unamuno, García Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Guillén. La biblioteca que alberga sigue siendo hoy destino de investigadores de los más variados temas y admiración de cualquier visitante. Habría que mencionar también su actividad como director interino de la Biblioteca Menéndez Pelayo, su condición de miembro de número de la Real Academia Española, su presencia en los Ateneos de Santander o Madrid, su participación en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, etc, etc, etc. A pesar de todo esto, José María de Cossío sigue siendo poco conocido. Su nombre está en una segunda línea oscurecido quizás por esos nombres de primera fila que ya han salido o por su condición de investigador y erudito, labor menos relumbrante y menos valorada en nuestro país que la creadora. Sea por lo que fuere, dentro de la bibliografía sobre Cossío tan sólo hay un libro monográfico parece que no muy difundido, Semblanza y obra de José María de Cossío, de Rafael Gómez, conservador de la Casa-Museo de Tudanca. Por consiguiente, el trabajo de Mario Crespo llena claramente un vacío.

José María de Cossío. Vida hasta la guerra civil (1892-1939). Una de las cosas que me extrañan al ver la cubierta es este título ¿Por qué una biografía tan sólo de una parte de la vida de Cossío, que, como ustedes saben vivió hasta 1977? El autor explica enseguida la razón y es una razón muy convincente: «a primera mitad de su vida se nos presenta con tal intensidad y con tal riqueza documental que bien merece una monografía específica.[…] A partir de 1940 Cossío se convierte decididamente en un contemplador, en un hombre social partícipe de tertulias que tienen sus años contados. Su obra a partir de la conclusión de la Guerra Civil, además, con ser interesante y variada, creo que no es sino una proyección de los intereses de Cossío ganados en la década de los años diez a treinta».

Uno de los mayores atractivos de esta biografía es su originalidad: no es una biografía al uso, siguiendo el estricto devenir cronológico del biografiado –aunque apunto que al final del libro se incluye una detallada cronología del erudito, complemento muy útil de las páginas previas– sino que se estructura en capítulos de hermosos títulos que desarrollan los variados intereses y registros del escritor. Veámoslo deteniéndonos en alguno de ellos.

Señorío feudal del sentimiento abre el conjunto a modo de lírica semblanza del escritor en su casona de Tudanca, lugar casi «inespacial» donde entre las nieblas y las lluvias montañesas, lee, escribe, medita, reposa, entra en contacto con sus ancestros y vive con las gentes del lugar. La Montaña, que no fue la tierra natal de Cossío, sí fue una segunda patria chica –o tal vez primera– y se-

guramente la literatura ayudó a ese cariño gracias a la admiración que sentía por Menéndez Pelayo o por Pereda, de quien editó su obra completa. En Tudanca hay espacio para esa nostalgia que le acompaña en diferentes momentos de su vida, y para la tertulia amena con lugareños y amigos, ejerciendo, en palabras de Cocha Espina, un «señorío feudal del sentimiento», conseguido a base de generosidad y amor al prójimo. Tudanca es un refugio contra el dolor del mundanal ruido, una tierra, como dice Mario Crespo» llena de presencias que le salvan del abismo".

Infancia y juventud informa de su nacimiento en Valladolid, de su pronta orfandad –sus padres murieron cuando apenas tenía un año–, de sus estudios en el colegio de jesuitas, de la carrera de Derecho cursada también en Valladolid. Son los años de sus primeros escritos y del comienzo de su afición por los toros. El curso 1912-13 lo pasa en Madrid, donde prepara su doctorado en Derecho. Conoce a Joselito, al que le unirá una entrañable amistad. Es de este tiempo su relación con Unamuno, al que conoce en 1912 en Valladolid y con quien estrechará vínculos en Salamanca, ciudad a la que se traslada Cossío en 1913 para cursar estudios de letras, aunque, llevado por esa pasión por el mundo taurino, frecuentará tanto o más las ganaderías que las aulas.

Se llamaba José Gómez Ortega, en su arte, Joselito repasa la amistad entre el famoso matador y José María de Cossío, con un retrato muy completo del talante y la personalidad de este excepcional torero, clásico y elegante, entregado por completo a su profesión, cuya prematura muerte en 1920 en la plaza de Talavera sume a Cossío en una profunda melancolía y le hace escribir un artículo donde el decidido taurófilo considera la fiesta de los toros cruel, estúpida, deprimente y exaltadora de los valores puramente sensuales. Del recuerdo de Joselito surge la «Epístola a Ignacio Sánchez Mejías», cuñado del torero muerto, poema que figura completo en los anexos de este volumen y donde Cossío logra momentos de extremada emoción vital poética.

Epístolas y libros para los amigos. Cossío fue el amigo por antonomasia, verdadero amigo de sus amigos, conversador infatigable y gratísimo, generoso con su tiempo y su sabiduría. Una muestra de todo esto puede ser la colección titulada «Libros para amigos», conjunto de obras no venales, editadas a sus expensas, donde entre 1920 y 1928 ven la luz trabajos de José del Río Sainz, Unamuno, Gerardo Diego, Teófilo Ortega, Francisco de Cossío o Rafael Alberti, entre otros muchos (no le fue posible a Cossío editar, como hubiera querido, originales de Juan Larrea, Azorín o Federico García Lorca). Abre la serie en 1920 el volumen *Epístolas para amigos*, del propio Cossío, que reúne composiciones poéticas dirigidas a gentes muy queridas. Indica Mario Crespo que era costumbre entre Cossío y sus amigos poetas escribirse versos unos a otros, como un medio más de recuerdo y comunicación, confiando al papel lo que la distancia no permitía confiar a la voz. En opinión de Cándido Rodríguez Pinilla poeta y amigo ciego de Unamuno, con el que Cossío compartió charlas en Salamanca, estos versos –dignos de un poeta maduro y hecho–, están teñidos del dolor y del desengaño vital, vivido o temido. Recordemos que la muerte de Joselito está muy próxima y que Cossío, retirado en Tudanca, siente con toda probabilidad la melancolía y la tristeza que traslucen sus versos.

Miguel de Unamuno protagoniza el siguiente capítulo: *Unamuno, la historia universal de Tudanca y la tregua en el perpetuo luchar,* reflejo de la amistad entre el pensador salmantino y Cossío. Tomando como base la estancia de don Miguel en Tudanca durante veinte días del verano de 1923, se nos ofrece el retrato de un hombre clásico y romántico, cumplidor y rebelde a un tiempo, sencillo, lector incansable, gran conversador, escritor prolífico y multiforme con un único tema sin embargo: el anhelo y la necesidad imperiosa de eternidad. Unamuno se integra plenamente en la vida de Tudanca: camina infatigablemente por la montaña, juega al ajedrez, conversa con el cura, el maestro, acude a la bolera, hace pajaritas de papel para los niños y se interesa por lo que sucede en la aldea. Incluso, como el Lázaro de *San Manuel Bueno*, mártir, asiste a la misa parroquial para no ser ocasión de escándalo. De Unamuno quedan hoy en Tudanca varios libros –tres de ellos con entrañables dedicatorias escritas ese verano– y once pajaritas de papel.

El amor con mayúsculas de Cossío hacia la poesía –no en vano dijo en una ocasión que su esposa legítima había sido siempre la poesía– queda patente en el capítulo *La poesía española, de la bucolía a las notas de un asedio*, donde se incide en su amistad con muchos de los poetas del 27 con los que colabora activamente en proyectos como el Homenaje a Góngora. Salen ahora de manera especial Rafael Alberti, que en una estancia en la casona de Tudanca escribe *Sobre los ángeles* y Fernando Villalón, ganadero-poeta al que Cossío frecuenta en Sevilla. Alienta y colabora Cossío en las jóvenes revistas poéticas de los años 20: *Meseta*, *Papel de aleluyas*, *Alfar*, *Verso* y *prosa*, *Litoral* o *Cruz y Raya* con estudios de poetas del Siglo de Oro –Fray Luis de León, Francisco de Aldana, Góngora, Quevedo–, románticos como Bécquer o portugueses como Camoens. Edita y prologa a Alberto Lista o a Joaquín Polo de Medina, comenta, dando muestra inequívoca de su sensibilidad, a poetas y poemas clásicos y modernos en sus «notas de asedio» reunidas en el volumen *Poesía española* en 1936, uno de sus libros predilectos o se entusiasma con el descubrimiento hecho por Gerardo Diego en un volumen de la casona de Tudanca de la *Égloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla. Era además un admirable recitador de poesía, tal como lo atestiguan muchos de los espectadores de sus recitales o los privilegiados amigos asistentes a las tertulias de la Casona de Tudanca. Cierra el capítulo un apartado que ilustra la relación entre Cossío y Miguel Hernández, que mantuvieron entre 1935 y 1942 una sólida amistad nacida de la admiración, el profundo aprecio y la mutua colaboración. «Amistad en medio de la tragedia», en palabras de Mario Crespo, en el doloroso contexto de la guerra y la posguerra españolas.

Varios capítulos más se refieren a la afición taurina de Cossío, reflejada en la vida y en los libros; a sus artículos de prensa –en periódicos y prestigiosas revistas literarias, donde escribió no sólo sobre literatura–; a su estrecha relación con Miguel Artigas y a su participación en el surgimiento de la Fundación Menéndez Pelayo y del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*; a su gusto por el fútbol. Se llega así al capítulo final *De los años treinta al humo de la paz*. En política, Cossío se ha identificado con el republicanismo conservador. Acoge con prudencia la República, rechazando cualquier tipo de extremismo. Al comienzo de la contienda muere su sobrino combatiente en el bando nacional. A Cossío le sorprende el alzamiento en Madrid, donde vive escondido junto a Ramón Carande en un pequeña casa de la ciudad jardín, un oasis según Díaz Cañabate en aquel Madrid de guerra: «Allí seguíamos la marcha de la guerra en el hule con el mapa de España que cubría la camilla (…) Allí hubo veladas poéticas deliciosas (…) Allí, José María, en otras tardes, leía en voz alta comedias de Lope de Vega, dramas de Zorrilla, versos de Quevedo o de Góngora. Allí, una vez a la semana había torneo de ajedrez. Allí había ¡hasta tabaco! En un bote que se nos antojaba a los visitantes el tesoro de los Médicis».

Acabada la guerra, preso Miguel Hernández y asesinado Federico García Lorca, exiliados Pedro Salinas o José Samitier, perdidas para siempre tantas cosas irrecuperables, con el alma llena de memorias trágicas recientes, Cossío regresa en julio de 1939 a su pueblo de Tudanca. Su vida desde entonces es ya materia para otro libro. En el de Mario Crespo tenemos la imagen no sólo de un hombre sino de muchos. Es una obra sobre Cossío y sobre Unamuno, Gerardo Diego, Rafael Alberti, José Sainz del Río, Miguel Artigas, Miguel Hernández, Joselito, Ignacio Sánchez Mejías, José Samitier y un largo etcétera. Una edad de plata de la vida y la literatura españolas, en estrecho contacto con una edad de oro, la de los poetas que Cossío y sus amigos tanto admiraron. Mario Crespo nos pasea con un estilo claro, preciso, ameno e intensamente lírico por momentos, a lo largo del más de cuarenta años y nos retrata en palabras acertadas y sorprendentes a un hombre que vivió una vida plena y completa, apasionado por los libros, los toros, el fútbol y la amistad, polifacético y perpetuamente joven si, como decía Azorín, la vejez es solamente la falta de curiosidad.

MARÍA MARTÍNEZ CACHERO
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Elisabeth Delrue (coordinadora), *Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*, Amiens, Indigo / Université de Picardie, 2010.

¡Feliz iniciativa y meritorio resultado!

Organizar en la Universidad de Amiens, en el área del hispanismo francés, un encuentro sobre la novela española de 1880 a 1920 y reunir ahí a algunos de los grandes especialistas internacionales en literatura española es realmente una feliz iniciativa de Elisabeth Delrue, merecedora de cálidas felicitaciones. No son tan frecuentes en Francia manifestaciones de cierta envergadura acerca de las letras españolas del siglo XIX y primeras décadas del XX, que, y es de lamentar, suscitan, al parecer, cada vez menos interés en las nuevas generaciones de investigadores universitarios. En los últimos veinte años, en el ámbito del hispanismo francés, sólo sobresalen dos o tres congresos específicos sobre literatura o pensamiento (*Realismo y naturalismo…*, *Pensamiento y literatura…* Université de Toulouse-le Mirail, 1989 y 1999 respectivamente; *Zola y España*, Université de Lyon, 1997), dos o tres coloquios organizados en la Casa de Velázquez de Madrid (*La novela en España –siglos XIX-XX–*, 2001, *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne XIX^e^ et XX^e^ siècles*, 2011) y poco más. Hay que añadir que el siglo XVIII español, objeto de sobresalientes estudios de parte de generaciones anteriores de hispanistas franceses, sale aún peor librado en la actualidad. Es de esperar que las investigaciones universitarias sobre la literatura y el pensamiento españoles de los siglos XVIII y XIX cobren de nuevo en Francia la vitalidad que han tenido y se pongan a la altura de un brillante pasado más o menos reciente (*verbi gracia*, el Congreso sobre Jovellanos celebrado en Gijón en mayo de 2011, fue subsidiariamente un homenaje a los dieciochistas franceses).

Pues bien, el libro coordinado por Elisabeth Delrue sale en momento oportuno para vigorizar la moral y ¡ojalá contribuyera a suscitar vocaciones entre los futuros hispanistas de Francia!

Y puede, ya que queda abierto el estudio de la evolución de la novela española desde 1880 hasta 1920, para limitarnos a las fechas topes propuestas por la organizadora del Congreso de Amiens, pues si bien está ya bastante conocido el período que solemos denominar del *gran realismo* del siglo XIX, cuyo pórtico es *La desheredada* (1881) y se prolonga hasta la publicación de *Misericordia* (1897), falta todavía una síntesis significativa de la producción novelesca durante las primeras décadas del siglo XX. Útiles son las etiquetas, «realismo», «naturalismo», «modernismo», «simbolismo», etc., pero no pasan de letreros colgados muy por encima de las realidades literarias. Si sabemos que la estética realista es, por varios motivos históricos, sociales, éticos y estéticos, en constante evolución (la producción galdosiana es buen ejemplo de ello), está por calibrar la estética modernista de la novela, resultado tal vez de una reacción individualista contra el compromiso altruista (despectivamente calificado de burgués y provinciano) de la generación anterior. Galdós, Clarín, Pereda, Emilia Pardo Bazán, Palacio Valdés, el mismo Valera en su singularidad, van movidos por una ética compartida (con matices) que sustenta una estética relativamente común de la representación. ¿ Qué relación hay entre el arte novelesco de Unamuno, y el de Azorín (casi ausentes en el libro reseñado), entre Baroja (continuación inconfesada de Galdós en varios aspectos estéticos) y Miró ? Y don Ramón ¡tan presente en este libro! ¿ qué representa su retórico malabarismo lúdico ? ¿ la vanguardia, la « modernidad » ? La modernidad…, otra palabra al uso, de sentido oportunista para valorar un movimiento o un momento que no tiene de moderno más que el hecho de asomarse a la historia después de otro movimiento o momento, considerado desde luego como menos moderno. O sea que modernidad no significa nada. O tal vez sí; y para zanjar explicaciones que no vienen al caso en una reseña, remito al reciente trabajo de Roger Griffin, *The Nature of Fascism. Modernism and Fascism* (1991, traducción Akal, 2007). También podría re-

mitir a Hegel y a Herder: cada espiral de la ascendente historia es más moderna que la anterior que, en su tiempo, fue más moderna que la precedente, pero moderno no significa intrínseca superioridad… Basta de digresiones. Pero el libro de Elisabeth propicia tales embriones de reflexiones ya que vuelven una y otra vez esas palabras, moderno, modernismo, vanguardia…

Como escribe Elisabeth Delrue en su minuciosa y sugestiva síntesis la sucesión de las ponencias reproducidas según un orden puramente crónológico (de Pérez Galdós a Garbriel Miró), permite captar («traquer», dice, acosar) «una posible evolución del género» (p. 10). Es indudable, pero la yuxtaposición de los once artículos no basta para dar clara idea del cómo (y no hablemos del por qué) se pasa de una estética, la realista, inmanente en cada estilo, a un «liberalismo literario» casi absoluto, donde cada cual pule su estilo propio, para acreditar su brío, pensando «El hoy es malo, pero el mañana … es mío», según palabras de Antonio Machado.

Si relativamente borrosa y parcelaria resulta la línea estética general, luminosas son todas las aportaciones personales de los participantes. Ahí, en esos «zooms», cuyos focos alumbran con minucia los varios aspectos del tema elegido, aprendemos todos.

He aquí la sucinta presentación de los participantes, según el orden de entrada en el introductorio escenario del libro:

Jean– François Botrel, Université de Rennes 2, «Roman et romans :le point de vue des lecteurs».

Luis Fernández Cifuentes, Harward University, «Avatares literarios de la fisiognómica ».

Sadi Lakhdari, Université de Paris- Sorbonne - Paris IV, «Monólogo interior y narraciones de sueños en las novelas de Galdós: una transición de la novela realista-naturalista hacia la novela contemporánea ».

Isabel Román Román, Universidad de Extremadura, «Las *interferencias* en la lectura de la narrativa de Galdós, según sus contemporáneos ».

María Rosell, Universidad de Valencia, «El yo híbrido: la autobiografía como materia novelable en algunas novelas de artista ».

Dolores Thion Soriano - Mollá, Université de Pau, « Del último quehacer novelesco de Emilia Pardo Bazán ».

José Manuel González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, «Las dos ediciones de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés : de 1888 a 1902».

Elisabeth Delrue, Université d'Amiens, «Baroja y la novela experimental».

Luis Bautista Boned, Universidad de Valencia, «Pérez de Ayala y el simbolismo».

Joan Oleza, Universidad de Valencia, «Miró y *El obispo leproso*. Una poética simbolista para la novela ».

Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims, «Ramón Gómez de la Serna et la rénovation du roman avant 1920».

Jean- François Botrel, el gran especialista en el libro, la edición, lectura y lectores (entre otras cosas), nos lleva, en su ponencia (19-37), por los intrincados caminos de los usos y trabajos de la novela durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Una historia total de la novela no puede prescindir del uso vivo que de ella hacían los contemporáneos. Gracias al ingente caudal de conocimientos acumulados, batería inagotable de la luz del buceador o del minero, Botrel explora los subsuelos del monumento literario labrado por la posteridad, y saca a la superficie todos los estratos, vivos y animados antes, pero sepultados hoy en los posos del tiempo. Siguiendo los múltiples hilos de Adriadna sacados de archivos de editoriales, catálogos, bibliografías, periódicos, etc. etc., reconstruye el tejido vital de los usos editoriales y de los gustos lectoriales que fueron las olas socio-culturales de las cuales salieron las relativamente pocas obras maestras que descuellan por encima de los siglos. En fin, Jean-François Botrel plantea aquí, y él más que nadie puede ha-

cerlo, el problema abierto siempre (en tiempos de Cervantes como de Clarín o de Juan Marsé, pongo por casos) entre la novela objeto de consumo y la novela como obra de arte, como monumento literario. Precisamente al notar Botrel que existe un orden efectivo de la novela que dimana de «preferencias» y no necesariamente del canon vigente (27), entreabre una ventana a la cual se asoma plenamente Isabel Román Román.

«Las *interferencias* entre la lectura de la narrativa de Galdós, según sus contemporáneos » (87-106)», es un trabajo metodológicamente ejemplar y lo es también por sus resultados. Basado en el cotejo y minucioso análisis de un centenar de reseñas de prensa de la época, dedicadas a lo largo de los años a las obras de Galdós (en esas reseñas interfieren alusiones a otras novelas, de Leopoldo Alas particularmente), el ínsolito trabajo de Isabel Román enfatiza a partir de datos objetivos, «lo que convencionalmente *más gustaba* a los lectores habituales de novela y, en consecuencia, qué novedades eran rechazadas, como perturbadoras de las presuposiciones y convenciones más asentadas» (88). La reciente costumbre de publicar extensas y densas novelas en dos o más tomos (*La desheradada*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, etc.) desconcierta a los lectores. (De seguro no se leen de la misma manera los torrentes folletinescos de Sue o de Aygual de Izco o tienen otro público). No les gusta a los lectores que la acción se remanse en descripciones y pinturas, lo cual va en contra de la suprema finalidad altruista del realismo, que es divertir enseñando. Se deduce del estudio de Isabel Román que hay un desface entre el público y la creación realmente realista. Al parecer el público manifiesta más impaciencia que interés ante una «comedia humana» parecida a la vida real, plasmada (con intención y placer) para que dicho público se vea y piense. También reticente se muestra el lector de gusto clásico (como Luis Alfonso) ante el detallismo naturalista y casi unánime es el desconcierto ante la proliferación de personajes secundarios que hormiguean y dan lugar a otras tantas subnovelas («mil y una novelas», como dijo Balzac) en una misma narración, así como ante la proliferación de episodios. El gusto dominante parece privilegiar la novela construida en torno a un protagonista superior al medio (Valera sería más «popular» que Galdós). Para la mayoría de los críticos cultos (Manuel de la Revilla), el arte es superior a la vida y desde luego, la estética verista del «trozo de vida» no convence. La valiosa encuesta de Isabel Román (de la que no se da aquí más que una idea), basada, repito, en reseñas críticas, es decir en opiniones del sector más culto de la sociedad, obliga a relativizar el impacto de recepción de obras que hoy consideramos como obras maestras y nos da, como reflejo, alguna idea del nivel cultural en el que nacieron dichas novelas. El estudio de Isabel autoriza la conclusión de que el genio pacienzudo (y luminoso) de los autores de tales obras iba movido por una estética superior a la espera del medio común al que se las destinaba. Algo de eso sabíamos, pero sólo de modo ocasional y fragmentario; el trabajo de Isabel Román echa luz definitiva sobre esa recalcitrante intrahistoria de la cultura literaria en tiempos del *gran realismo* y por eso es ejemplar; quiero decir que vale como modelo de metodología epistemológica.

De Galdós es cuestión en el extenso, muy documentado y novedoso trabajo de Luis Fernández Cifuentes, cuya original aportacion merece valoración propia. Por su parte, Sadi Lakhdari, conocido especialista francés en el autor canario, se fija en un aspecto aún poco explorado, el del «monólogo interior» y «de las narraciones de sueños en las novelas de Galdós». No sé si el monólogo y la narración de sueños pueden considerarse como «una transición de la novela realista-naturalista hacia la novela contemporánea», por lo menos en España, lo cierto es que la expresión del lenguaje interior fue objeto de serias y constantes preocupaciones de parte de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo de Clarín que, después de leer a Zola y sobre todo a Flaubert, recomienda al autor de *La desheredada* usar el «estilo latente» (indirecto libre) y, por su parte, se mueve con naturalidad por los «interiores ahumados» de los personajes de *La Regenta*. Hasta tiene conciencia Leopoldo Alas de lo que es la realidad del lenguaje interior (un tartamu-

deo de la conciencia incomprensible en su brotar), acercándose a Proust e intuyendo la estética de Joyce. De hecho, el superior conocimiento de la obra galdosiana le lleva a Sadi a la conclusión siguiente: «Sería pues una evolución interna del realismo-naturalismo la que impulsó la transformación de la novela española y no su abandono por otra estética» (85). Esta es la fija: la estética realista del siglo XIX es una incesante búsqueda para adecuar la forma a la compleja realidad del objeto. Es una estética en vías de perfectibilidad, particularmente en la captación y en la expresión de la vida interior. Antes de focalizar su estudio sobre *Ángel Guerra*, Sadi Lakhdari pasa revista a los varios procedimientos empleados por Galdós para desvelar la interioridad de los personajes. El monólogo teatral inaugurado en *Realidad*, si bien permite conseguir una impersonalidad, más formal que real (como muestra muy bien el autor del artículo), es muy discutido según la estética realista de la verdad, pues cualquier personaje sabe menos de sí mismo que el creador que le da vida… Puede que «el cruzamiento incestuoso de la novela y del teatro», ese «hibridismo literario», sea una «manera muy moderna», pero seguramente lo es más usar, como hace Galdós, para dar profunda verdad a los personajes, los últimos resultados de la psicología y de la psicofisiología (77) y aun de la psiquiatría y de la teratología «que tanto ayudan al arte», dice Clarin a propósito de *Lo prohibido*.

Otro aspecto interesante estudiado por Lakhdari es la «intervención de la subjetividad del autor» (78- 79), tema que aparece como una anticipación del densísimo trabajo de María Rossell sobre «el yo híbrido» (107 - 123).

El sueño en la novela del gran realismo del siglo XIX : he aquí un tema que merece atención y le agradecemos a Lakhdari el haberlo abierto a partir de la obra galdosiana. No se le escapa al hispanista francés que los sueños de Isidora Rufete, de Ángel Guerra (y podríamos añadir los de Tormento, de Fortunata, etc.) son otras tantas narraciones impulsadas por el deseo del personaje y que están vertebradas por cierta lógica racional (Isidora se vive en sueños en el palacio de Aransis, 79 - 80). Galdós nunca se atreve a pasar la frontera que separa el sueño animado por un deseo claro del onirismo desligado de la racional conciencia. El único caso en la novela del *gran realismo* de expresión de una manifestación del subconsciente es la viscosa pesadilla que padece Ana Ozores (*La Regenta*, cap. XIX).

Galdós muere en 1920 y Emilia Pardo Bazán un año después. Nadie se ha presentado en el Congreso de Amiens para hablar del «último Galdós». En cambio, doña Emilia ha encontrado allí a una abogada muy perita y muy al tanto de las últimas obras de la coruñesa. Abogada, sí, Dolores Thion Sorriano-Mollá, aunque no se las dé de tal, para defender a la novelista anciana del desprecio general de los «modernos» por esos «ventrilocuos del realismo» (Unamuno). Antes de acompañar un rato a Dolores Thion en su estudio (125- 147), unas palabras sobre las últimas obras de Galdós (*Casandra*, 1905, *La loca de la casa*, 1915 y sobre todo *El caballero encantado*, 1909). En el siglo XX, el autor de *Fortunata y Jacinta* no renuncia a su «misión», su objeto de representación sigue siendo «el hombre y la sociedad contemporánea», pero abandona la forma de la compleja transparencia realista y acude a un fantástico ingenuo y lúdico proporcionado por la demonología o los cuentos de hadas. Pero por debajo describe y denuncia lo de siempre: miserias humanas, injusticias sociales, caciquismo, etc., etc. ¡Senilidad! exclama cierta crítica de la época y de la que sigue. Nadie que sin prejuicio lea, pongo por caso, el episodio de «la pecera » (*El caballero encantado*, cap. XXV), podrá negar el humorístico encanto de esta sátira (ejemplo de escritura irónica a lo Grimm).

Durante las primeras décadas del siglo XX, fuerte es el peso del entorno cultural y de los nuevos estilos para los veteranos del *gran realismo*. Dolores Thion y José Manuel González Herrán proporcionan dos ejemplos de intento de adaptación a los nuevos tiempos de doña Emilia y Armando Palacio Valdés, respectivamente.

Dolores Thion, tras una larga y prefectamente documentada teorización histórico-estética, en la que pasa revista a la incomensurable capacidad de la condesa para captar lo nuevo, estudia minuciosamente las tres obras siguientas: *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908), *Dulce sueño* (1911). Este preciso análisis de las obras hace resaltar con perfecta claridad la «transacción» a la que se somete la autora de *La Quimera* para conseguir una forma renovada de novela. No renuncia a la construcción coherente del relato («el argumento sigue estructurando el conjunto»). En estas páginas (140-144), Dolores Thion muestra y justifica la nueva escritura de doña Emilia, muy notable en los nuevos procedimientos que favorecen la síntesis, la condensación en todos sus niveles conceptuales y formales (140), y en el lenguaje, que se recarga de precisiones, búsqueda de plasticidad y sonoridades. En fin, un acercamiento al estilo modernista (que recuerda el «estilo artista» de Los Goncourt, censurado por Zola y por Clarín y ridiculizado por Maupassant). Merece particular atención esta segunda parte del artículo de Dolores Thion y es ejemplar por mostrar que el análisis textual es el único camino para acercarse a la realidad literaria. En otro plano, merece enfatizarse un juicio de doña Emilia acerca de la nueva época de total libertad (de estilo), o sea singularizada por la ausencia de una estética compartida y la desaparición de la solidaridad de escuela (de compromiso ético colectivo) entre los escritores (145).

Por su parte, González Herrán muestra cómo Palacio Valdés adapta, en 1902, al nuevo espíritu del tiempo y también a su propia evolución ideológico-religiosa, una novela de 1888, *El cuarto poder.* El trabajo de José Manuel es una de las facetas de la preparación de la edición crítica de dicha novela, en la que focaliza su atención en la comparación de los dos textos. Comparación minuciosa, frase a frase; una faena de hormiga que permite en un segundo tiempo clasificar las variantes y a partir de ahí sacar conclusiones significativas: «Palacio Valdés ha puesto sumo cuidad al revisar y corregir el texto de esa novela […] con la decidida voluntad de adaptarla a los nuevos tiempos […]. Alejamiento de las raíces asturianas, abandono de los postulados naturalistas, crisis espiritual y religiosa, cierta tendencia al refinamiento en la expresión…». Las variantes (más bien las supresiones) no mienten; muestran una vez más que don Armando, después de declararse católico convencido, tiene mala conciencia por lo publicado antes, tomando posturas para disculparse en prólogos (*Marta y María*) o modificando textos. «Tales modificaciones son también indicio de cómo va cambiando la novela entre 1888 y 1902» (169). El trabajo de José Manuel González Herrán es ejemplar, quiero decir que es un modelo para quien emprenda una edición crítica.

Hasta aquí he seguido el hilo desarrollado por las contribuciones que, de una manera u otra, aclaran cierta evolución de la novela, desde la estética del *gran realismo* (impícitamente presente) hasta las nuevas orientaciones (multifacéticas) del siglo xx.

Todos los demás estudios publicados en el libro de Elisabeth Delrue son otras tantas aportaciones, sea sobre aspectos generales que atañen a la construcción del personaje literario (fisiognómica, patognómica, frenología) o a la presencia activa del yo del creador en el yo del narrador, ese «yo híbrido», por primera vez encarado de manera decidida y desenmascarado con flexibilidad, sea sobre un autor particular, Baroja, Pérez de Ayala, Miró, Ramón Gómez de la Serna.

Es de agradecer el eruditísimo trabajo de José Fernández Cifuentes. La, para nosotros, borrosa figura de Lavater y su cuadriculada seudo-ciencia fisiognómica se recortan ahora nítidamente en nuestro horizonte cultural. Sabíamos que Balzac había sacado partido de la «ciencia del rostro» para construir sus personajes, completándola por un buen conocimiento de la frenología y sacando provecho de las lecciones de Cuvier y Geffroy Saint Hilaire, pero nadie antes del profesor de Harvard nos había expuesto el sistema lavateriano. Es curioso, dicho de paso, que uno de los avatares del mecanismo divino de la fisiognómica haya sido la lucubración lombrosiana, el pro-

ducto más rastrero y peligroso del positivismo… Al elegir como epígrafe la frase siguiente de *Fortunata y Jacinta*: «Engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es», Frenández Cifuentes coloca su trabajo en una perspectiva irónica y luego demuestra, analizando a *Miau*, que Galdós y los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, no comulgan con las ruedas del molino de Lavater y que acuden a las más convincentes aportaciones de la ciencia del comportamiento (patognómica) y, como se ha dicho de la psicología y de la psicofisiología…También Fernández Cifuentes demuestra en un minucioso análisis que *Senos* (1917) de Gómez de la Serna es una especie de (cruda) parodia de los *Fragmentes* de Lavater. Puede ser. Pero se puede preguntar si en esas extra-vagancias se mide la modernidad de las vanguardias y si no es preferible, aun estéticamente, la seria ironía galdosiana o la profunda afirmación de Clarín acerca de las ciencias del alma «que tanto ayudan al arte»…. De todas formas, gracias al profesor Fernández Cifuentes por su muy documentado trabajo.

Novedosa y sumamente provechosa es la densa exploración de las vías del yo autorial como materia novelable que lleva a cabo María Rosell con un dinamismo acelerado y nada frenado por un insólito abanico de referencias. Si bien el punto de partida (la base inicial) del campo de investigación son cuatro «memorias fingidas» (*El frac azul*, de Pérez Escrich, *Declaración de un vencido*, de Sawa, *La voluntad*, de Azorín, *La Quimera,* de Emilia Pardo Bazán) que a María Rosell le permiten demostrar que la autobiografía es más creativa que referencial (109-110), las referencias y alusiones se multiplican a lo largo del recorrido (Unamuno, Max Aub, Rosalía de Castro, la Isidora de Galdós y etc.); lo cual suscita total admiración por ese proteiformismo referencial y analítico para toda aquel que no nada totalmente a gusto en el torrente de los frescos conocimientos de la autora del estudio. Al cabo, está claramente demostrado que «la novela formulada en clave autobiográfica […] y la propia autogiografía *tout court*, han de ser intepretadas como fábulas del yo, pues con ellas no se pretende reproducir, sino crear un yo hecho» (110). Más discutible puede ser la afirmación según la cual en estas «narrativas cobayes» se concentraría el género de la nueva novela que intentaría arrinconar definitivamente el modelo decimonónico de novela por antonomasia, de Balzac, o Stendhal a Galdós o Clarín» (122). ¡ El «yo híbrido» de Pérez Escrich, Sawa y otros, sería un «caballo de troya» en los entresijos del *gran realismo*!

Nadie más autorizada para hablar de *Camino de perfección* que Elisabeth Delrue, especialista en Baroja y autora de una tesis (*L'écriture romanesque de Pío Baroja : une unité, une cohérence, une élaboration*) sobre el autor de *La busca* (novela ésta que describe –según una estética naturalista- los miserables espacios galdosianos del Sur de Madrid). En sus contribución E. Delrue demuestra que *Camino de perfección* es un experimento en torno a dos pilares del fin de siglo, la identidad y la referencia. Y convence. Permítaseme añadir que en su plasticidad gótica esta novela está en armonía con los negros cuadros de Zuloaga y Gutiérrez Solana y con *La España negra* de Verharen y Regoyos, que pintan la clericalizada miseria del campo de Castilla. En cuanto a señas de identidad ¿no podría, en cierto modo, preludiar *Camino de perfección* el artículo escrito en 1911 por Ortega al contemplar el cuadro de Zuloaga *El enano Gregorio el Botero*?

Antes de abordar el tema anunciado, «Pérez de Ayala y el simbolismo», Luis Bautista Boned, nos propicia, en una primera parte, un sustanciosa y muy provechosa síntesis histórico-filosófica sobre el simbolismo. Apoyándose en trabajos de Wellek, Mann, citando a Goethe, Schiller, Novalis y otros, define el simbolismo como el «discurso en el que debe operarse, gracias a la emoción estética, la reintegración del sujeto y del objeto en una unidad superior que permita el acceso a la realidad esencial» (ontológica) (185). Se trata de superar la contingencia y el relativismo, y, según la «Teoría especulativa del arte» de la escuela de Jena, sólo la poesía y el arte pueden conseguir la fusión del sujeto y del objeto, cosa vedada a la filosofía. La única vía de acceso a lo absoluto es la intuición. Pues bien, el perspectivimo, ejemplificado en *Belarminio y Apolonio* de

Pérez de Ayala, se relaciona con la «Teoría especulativa del arte», pues su objetivo es la búsqueda de la unidad. Pérez de Ayala identifica lo poético con la «intuición» de la verdad que, en el proceso novelesco, trata de descubrir en lo transitorio un presente profundo y esencial. Es decir que en la «modernidad» de los años veinte, Pérez de Ayala (y otros) vuelven a descubrir lo que Urbano González Serano había teorizado en 1883, a partir de la novela del principiante realismo, y lo que había estampado en la fórmula: «la verdadera obra de arte goza de eterna primavera por alcanzar lo bello permanente del fondo del alma humana a partir de la representación de la sociedad en que brota» (*Cuestiones contemporáneas*).Así pues, entre el poeta simbolista que postula un misterio superior y el novelista que, como Pérez de Ayala (o Clarín), pasando las fronteras de la geometría de las cosas, intuye poéticamente los misterios de la realidad, no hay tal abismo.

No es este simbolismo poético, metafísico, el que recorta Juan Oleza en su brillante, minucioso y sin desperdicios análisis del *El obispo Leproso*. Aquí se trata de un mero proceso de simbolización de la realidad y aun claramente patentizado por alzarse sobre el hypotexto de *La Regenta*, que aparece como contrapunto (¡superado!, según manda la «modernidad») de la nueva poética. En la novela de Juan Miró, nada de minuciosa representación de las cosas, nada de psiquismo de los personajes, nada de olores y sabores, fuera las aguas turbias, ahora todo se aligera, pierde peso, todo se convierte en símbolos que rozan alegorías, y, cuando es oportuno por varios motivos, se tejen en correspondencias, que, a su vez, se hacen simbólicas. Es realmente una nueva estética, la que prefiere la línea al dibujo, la brillantez de la delgada hojalata al espesor sustancioso. No se pierdan los estudiosos la magistral lección de Juan Oleza, gran maestro, tanto del recio realismo como del alado simbolismo…

Don Ramón Gómez de la Serna, presente, como se ha dicho, en varias contribuciones anteriores, se ve consagrado (no por novelista, por cierto) en el estudio de clausura que le dedica Emmanuel Le Vagueresse. La focalización en su obra, su persona, su influencia, su posteridad se da aquí, al final del libro, como el punto álgido de la evolución de las estéticas durante el periodo considerado y de hecho, por la singularidad ramoniana, como el climax de la «modernidad» a la altura de los años veinte, justo antes de que estallen y se ensanchen las vanguardias, que él ha contribuido a aclimatar y a desarrollar en España. El inclasificable don Ramón, conocido del uno al otro confín como padre de las singulares gueguerías, encuentra en el profesor de Literatura española contemporánea de la Universidad de Reims uno de sus mejores presentadores, primero por su perfecto conocimiento de la obra multifacética del prolífico escritor (cuya aportación a la estética de la novela no es nada notable, por afán crematístico y deseo de fama inmediata) también por su ecuanimidad que no es alejamiento, sino, al contrario, tan cercana comprensión que su estilo flexible deja translucir la debida media sonrisa que el arte sorprendente y provovador de don Ramón hace reverentemente imprescindible (en el Rastro, «topa con mujeres abandonadas, con animales –vivos o disecados– da igual…»). Tan rica y matizada es esta completa presentación que lo mejor que puede hacer el humilde reseñista es invitarle al lector que lea las diecisiete páginas que le dedica el hispanista francés. Sí de su incumbencia es, en cambio, anunciar la presentación en 2010 de la tesis sobre las greguerías de Gómez de la Serna de una joven hispanista francesa, Laurie-Anne Laget: *Le langage ludique et l'image poétique dans les Greguerías de Ramón Gómez de la Serna*.

Ya se ve: ¡feliz iniciativa y resultado alentador por meritorio!

Yvan Lissorgues
Université de Toulouse–le mirail

Francisco Javier Díez de Revenga. *Didáctica del texto literario. Análisis y explicación de textos poéticos españoles.* Murcia: Región de Murcia, 2010. 212 pp.

En 1820, en su *Discurso sobre la literatura española*, José Marchena se lamentaba de que en la narrativa no existieran, como existían en el teatro y en la lírica, modelos en los que el aspirante a novelista pudiera fijarse y estudiar. La necesidad de un ejemplo de confianza, de una guía de orientación, de un texto en el que inspirarse, es un sentimiento que la mayor parte de quien escribe literatura ha tenido más de una vez.

No es diferente en el campo de la crítica literaria o en el de la didáctica de la literatura. Pero en este último campo puede ser aún más acuciante, por mor de la existencia de una abundantísima producción teórica y una muy escasa aportación práctica.

A rellenar este hueco se dirige el libro del profesor Díez de Revenga. Esta obra se sitúa en las antípodas del discurso teórico alejado de la obra literaria, vacío en cuanto no trata de aquello que precisamente dice pretender enseñar, y vuelve la didáctica de la literatura a una de sus actividades preferentes y preferidas: el comentario de texto. En las páginas de este volumen encontramos veinte textos literarios, veinte escritores, acercados al lector por medio de certeros y esclarecedores comentarios que ponen de relieve los elementos que definen esos textos, tanto los que se refieren a su época y circunstancias como aquellos que les dan la individualidad que les ha hecho perdurar.

La fecunda y brillante dedicación crítica de Díez de Revenga a la poesía se echa de ver en la lectura de estos comentarios que hacen gala de un amplio caudal de conocimientos y de una gran capacidad de establecer relaciones entre autores, épocas y motivos, realzando y explicando siempre la obra a la que se dirige el comentario.

Se divide el libro en dos partes y un apéndice en el que se incluye el único comentario de este libro que versa sobre un texto en prosa: el cuento «Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa» de Francisco Alemán Saiz.

La primera parte, «Textos poéticos del Siglo de Oro» consta de diez comentarios: dos sonetos de Garcilaso de la Vega («Cuando me paro a contemplar mi'stado» y «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas¡»), otro de Lope de Vega («Esta cabeza, cuando viva, tuvo»), una «letra para cantar») del Fénix («Blancas coge Lucinda / las azucenas»), un fragmento de *La Cristiada* de Diego de Hojeda, la silva «A la Rosa» de Francisco de Rioja, un soneto de Luis Carrillo Sotomayor, «A las penas de amor inmortales», «Sáficos» de Esteban Manuel de Villegas, «Los naranjos»" de Salvador Jacinto Polo de Medina, y un fragmento de *Hermafrodito y Salmacis. Silva burlesca* de Antonio de Solís Rivadeneyra. La relación de textos y autores nos hacer ver el amplio campo que cubren estos comentarios y, por ende, su autor pues nos movemos desde el clasicismo de Garcilaso hasta el barroquismo autoparódico de Solís y Rivadeneyra. Díez de Revenga nos presenta aquí toda una panoplia de estilos poéticos del Siglo de Oro, ejemplificados con una serie de textos elegidos por un criterio personal, de profundo conocedor de la poesía de nuestra época aurea, pues junto a celebérrimos poemas (los de Garcilaso) u obras significativas de su autores (Rioja, Villegas) nos encontramos con otros textos que difícilmente (Solís, Hojeda) encontraríamos en antologías de esta poesía.

La segunda parte de este recorrido poético, «Textos poéticos contemporáneos», nos ofrece «Cansera» de Vicente Medina, el célebre poema de Antonio Machado «A José María Palacio». «Nocturno de los avisos» de Pedro Salinas, «Muerte a lo lejos» de Jorge Guillén, «Torerillo en Triana» de Gerardo Diego, de Vicente Aleixandre el poema «Padre mío», de Federico García Lorca su «Baladilla de los tres ríos», «Un momento en Manhattan» de Carmen Conde, el comentario de *Tres poemas* de Miguel Hernández («A fuego de arenal, frío de asfalto», «Me tiraste un limón y tan amargo» y «Arena del desierto») y, para finalizar, «La playa» de Eloy Sánchez Rosillo. Casi cien años de poesía que van desde el espléndido (y desconocido para muchos, o al menos para quien firma) «Cansera», de 1898,

al poema de Sánchez Rosillo, fechado en 1989. Y al mismo tiempo una mirada ecléctica a la poesía del siglo pasado que recoge tradición y modernidad, clasicismo y renovación, con el interés por comprender y la capacidad de hacerlo del crítico, y el placer de explicar del maestro.

Lejos de cualquier didactismo rígido, o de la sujeción a un modelo previo establecido, Díez de Revenga se acerca a todos y cada uno de los textos con libertad, proponiendo un modelo de comentario que parte del texto comentado, no de una predefinición teórica que pueda limitar o tergiversar la lectura. El crítico es primero un lector, y por ello el acercamiento al texto debe ser el de un lector que pretende comprender, compartir y conmoverse con las palabras del poeta. Después de la lectura el conocimiento del profesor, del investigador, aparece, pero no para oscurecer o complicar la interpretación del texto sino para iluminarlo. De ahí la idea de *Didáctica del texto literario*, que es el título de la obra: no «Didáctica de la literatura», ni «Teoría literaria». Se trata de acercar un texto al alumno, al lector, pues todos los lectores de este libro nos convertimos por unos momentos en alumnos del profesor Díez de Revenga. Y el texto reclama que quien lo coge en sus manos para transmitirlo, lo respete, no pretenda aplicarle ideas preestablecidas o teorías surgidas antes de la lectura. La explicación del texto exige hablar del texto y cada texto tiene sus propias exigencias derivadas de su vocabulario y temática, de su forma y plasmación, de la personalidad y el estilo de su autor, de su difusión y popularidad. El acercamiento al texto de quien lo pretende enseñar a otros debe tener en cuenta todo eso y debe tener presente que en el comentario hay que dar la información precisa y necesaria para que el texto (el poema en el caso de práctica totalidad de los textos de este libro) sea comprendido, aprehendido por el lector/alumno y llegue a formar parte de su mundo literario, quizás de su mundo vital.

En algunos casos ese acercamiento incluye una explicación teórica previa pues el poema o el autor no es de los más conocidos y Díaz de Revenga coloca el poema en su contexto cultural o biográfico. Es el caso de *Hermafrodito y Salmacis* de Solís Rivadeneyra, que para ser comprendido exige una explicación de un género poético exclusivo de nuestro barroco y desconocido para muchos, o del bellísimo «Cansera» escrito en dialecto murciano por Vicente Medina, poeta del que Díez de Revenga nos da una noticia biográfica imprescindible para comprender el alcance del texto.

Sería complicado y prolijo dar noticia de todos y cada uno de los comentarios de este volumen, y ello iría mucho más allá de lo que es una reseña. Pero en esta sucesión de textos cada lector se quedará con unos u otros; valga como ejemplo el profundo y detenido comentario del "Nocturno de los avisos" de Pedro Salinas, ejemplo, como pocos, de cómo un comentario de un crítico sensible puede representar, para un lector interesado, una experiencia poética si no igual a la propia lectura del texto, si complementaria e imprescindible. Si el curioso lector decide pasear por las páginas de este libro, le recomiendo vivamente la lectura sucesiva del poema de Pedro Salinas, el comentario de Díez de Revenga y una nueva lectura del «Nocturno de los avisos». De esta manera se puede apreciar muy claramente la cualidad enriquecedora de los comentarios que pueblan este volumen.

Más allá del título, más allá de la oferta, tan necesaria, de comentarios didácticos que quieren llegar al corazón del texto y mostrarlo, latiente y vivo ante el lector, este libro constituye un apasionante viaje por la poesía española, de la mano de quien tan bien conoce muchos de sus caminos, bifurcaciones y vericuetos. En manos de tan consumado guía, nos podemos entregar sin problemas al placer de la lectura. Y es que parafraseando las palabras finales de Díez de Revenga al recordar a Mariano Baquero Goyanes (¡tan presente en las páginas de este libro!): *magister dixit*.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Fernán Caballero. *Obras escogidas*, Edición, introducción y notas de Mercedes Comellas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Clásicos Andaluces, 2010, 620 pp.

Este volumen vigésimo séptimo de la colección Biblioteca Clásicos Andaluces promovida por la Fundación José Manuel Lara desde 2002, verdadero *tour de force* editorial coronado ya y sin cumplirse aún los diez años de aquella iniciativa por una treintena de títulos, constituye una aportación de singular valor a ese rico venero poligráfico en el que no faltan muestras conspicuas de labor irreprochable, textos y autores que ven, en manos de rigurosos editores, ensanchadas sus posibilidades interpretativas y contribuyen a acrecentar el conocimiento de una producción intelectual y artística de relevante mérito. En tal ámbito, cobra aún mayor trascendencia el trabajo realizado por la profesora Mercedes Comellas, de la Universidad de Sevilla.

Estamos, en primer lugar, ante una edición crítica de rigor extraordinario. Los textos de Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, aquí reunidos en selecta, interesante y novedosa antología –además de *La Gaviota*, *Una en otra*, *Un servilón y un liberalito, o tres almas de Dios* y *La hija del sol*, todos aparecidos en 1849, salvo el último, en 1855, dos generosos Apéndices recopilan ocho prólogos y nueve cartas, una de las cuales es directamente traducida del alemán por la editora– se ofrecen fiables, fijados con aquilatada solvencia filológica, con el aparato crítico correspondiente minuciosa y contrastivamente plasmado. Pocas veces es tan pulcra una edición, tan esmerado un esfuerzo. Pondera Mercedes Comellas, y ello da idea de la magna tarea a la que se ha enfrentado, la necesidad de acometer una edición crítica dados «los problemas filológicos, editoriales y de ecdótica que presenta la obra de Fernán Caballero, [y que] aunque hayan recibido poca atención y resulten menos atractivos para sus comentaristas que su condición psicológica, no tienen menor envergadura: gran parte de su obra fue escrita en francés y algunos títulos importantes en alemán; sus manuscritos originales no pueden consultarse y contamos sólo con traducciones en muchas ocasiones de colaboradores y amigos de las que sí sabemos que se mostró poco satisfecha. El permanente descontento con las versiones que fueron publicándose de sus narraciones y que expresó copiosamente en sus cartas, le llevó a revisar y variar los textos en las distintas reediciones de su muy abundante obra, creando un corpus textual extremadamente complejo en el que resulta difícil distinguir las enmiendas propias de la autora de las que incorporaron sus consejeros y traductores» (p. XVII).

Que dichos textos sean de autoría de Fernán Caballero (1796-1877) y respondan a heterogéneas disposiciones narrativas y que sean presentados y examinados pormenorizadamente gracias al exhaustivo dominio de la obra de Cecilia Böhl de Faber que atesora Mercedes Comellas, experta conocedora de la literatura alemana y, en particular, de su fecundo romanticismo, son atractivos de este libro que garantiza una experiencia lectora y estudiosa capaz de deparar nuevas propuestas epistemológicas, nuevas vías de acceso a los entresijos de una escritora históricamente sometida al estereotipo o al marbete reduccionista (mojigata, santurrona, reaccionaria…). Aplaudimos la inserción de los dos apéndices –el aporte prefacial y epistolar– en tanto perfilan con mayor acuidad el acendrado sentido de lo narrativo y la perentoriedad con que quiso solicitar Fernán de valedores y amigos –críticos las más de las veces bien situados en la república de las letras, muchos de ellos académicos– un lugar pionero tácticamente reclamado asimismo en instancias paratextuales y documentos personales aquí sabiamente aducidos y anotados. Las primeras, «de enorme interés para comprender sus motivaciones y su poética narrativa», obedecen a un planteamiento de sumo interés que sabe ver en esas antesalas de la novela algo que algunos literatos dieciochescos ya vieron, un espacio de autoconfesión estética que delinea los trazos maestros de la novela, en su caso de «un modelo de realismo del que se sintió pionera» (XLXV); los segundos son testimonio directo y sin tapujos de los procedimientos de proyección de sus obras

mediante solicitudes –no se oculta su talante «pedigüeño»– que promocionen en determinadas publicaciones de salida inmediata sus textos, ya sean novelas, relaciones u otros.

Buena parte de las propuestas de que es vehículo esta espléndida edición se incardinan en un muy loable espíritu crítico –de honda sabiduría y presto siempre a precaver posibles discrepancias– en la magnífica «Introducción» que se despliega a lo largo de 177 páginas de enjundiosa e interesantísima lectura. Se abre esta con una declaración de intenciones que la obra permitirá verificar por su aplicabilidad y plausibilidad: «Revisar a Fernán Caballero». Bien se asevera que «pocos autores han dado lugar a tanta polémica y división de opiniones como Fernán Caballero» (p. X). En ese necesario desvelamiento de la autora hispanoalemana va haciéndose patente una serie de particularidades: «sin nacionalidad definida y en situación poco ortodoxa socialmente, emparentada con la aristocracia y la alta burguesía de negocios, pero en muy precaria situación económica durante sus años de éxito literario, de sexo femenino pero identidad literaria masculina, de formación romántica y asociada a los prolegómenos del realismo, vivió atravesando fronteras y sin encontrar acomodo en ningún sitio. Si algo la define es la contradicción, manifiesta en todos los aspectos de su condición y de su obra: dijo situarse al margen de la política pero escribió las primeras novelas con fuerte presencia de temática política; afirmó que las mujeres debían mantenerse ajenas al ejercicio intelectual, pero se entregó con ambición a la vida literaria; se definió romántica y abominó del Romanticismo; escribió gran parte de su obra en francés pero pretendía crear la nueva novela española y enseñar a Europa la verdad íntima de España; fue de un severo puritanismo pero convirtió el adulterio en tema obsesivo de su narrativa, además de que su vida amorosa no fue precisamente la de una beata: cuando empezó a publicar estaba casada con su tercer marido, Antonio Arrom, veinte años más joven que ella, haciendo con eso honor al nombre heredado de su abuela paterna» (p. XII).

Enormemente susceptible a las críticas, desdeñosa de sus contemporáneas isabelinas, su personalidad solo puede urdirse tras una frecuentación indagatoria de sus testimonios epistolares y sus paratextos, verdaderos conformadores de una poética narrativa llena de tanteos en la que son pilares la investigación, el análisis y el estudio psicológico y, por ende, arrumbados aquellos inherentes al discurso «femenino», sentimental y romántico. Considerada más «antigualla que pionera, lo que puede tener sentido desde una interpretación política o ideológica, pero no tanto desde la perspectiva estética y literaria» (p. XVIII), esta obra pone el acento en la segunda, la que verdaderamente decide la pervivencia de un autor, su vigencia de clásico. Ahí reside el meollo de esta edición, que explora con inusual acierto el contexto europeo ineludible en el que se inserta la obra fernandiana.

«Ideología y novela. La identidad de España» es el segundo epígrafe, destinado a justipreciar la tensión histórica que proyectan las novelas ambientadas en el pasado reciente y regidas ya por el deseo de parecer verdaderas en virtud de la transformación del concepto de mimesis, antes limitado a la imitación de la naturaleza. Comellas no duda en rastrear los debates en torno a la novela, tan intensos entre 1834 y 1868, en un periodo a menudo silenciado a estos efectos en gran parte merced a la labor iconoclasta de los restauradores de la novela que serán los escritores realistas. Lo decisivo será, a no dudarlo, el apoyo de sus compañeros de cruzada y entusiastas (Ochoa, el duque de Rivas, Fermín de la Puente, Mora, Cándido Nocedal) pero también el juicio de sus detractores. Sin ese aval académico hubiera sido difícil traspasar los filtros, erigirse en escritor utilizando las técnicas de sus enemigos pero en sentido contrario. Evitar el individualismo, serenar los conflictos, divulgar ideas útiles y didácticas es la nueva senda de la novela que combate, en pro de la regeneración moral, el Romanticismo. Conciliación nacional que se ancla en el moderantismo, que no carlismo, de la autora. Antes que Galdós, defendió las clases medias como protagonistas de la novela: «Obviamente la sociedad de las obras de Fernán Caballero no es aún

la de los maestros del Realismo, ni podía nuestra autora contar con los recursos narrativos de aquellos que vinieron años después. Pero sí es posible encontrar en varias de sus novelas fundamentales el interés por buscar para aquella clase, con ánimo aún extremadamente docente, una caracterización y una posición en la nueva sociedad. Y sobre todo por dotarla de una identidad moral y cultural que superase la meramente dineraria» (p. XLI). Los ambientes rurales o de pequeños núcleos de población son los predilectos, sin embargo, a diferencia de la novela del Gran Realismo.

«Como Balmes y Rivas proponían, y como había aprendido de su padre, era lícito usar las mismas técnicas que empleaban sus enemigos, sólo que en sentido contrario: si Sand, Sue y Soulié incluyeron la 'ponzoña' de sus 'predicaciones filosóficas y socialistas' –escribe en carta a Cañete de 1857– habrá que esparcir en las buenas novelas el 'humilde contraveneno' de la religión» (p. XXXI). Fernán será un miembro más de una estirpe de novelistas europeos que activamente postulan una regeneración moral más que por influencia de Rousseau, en el caso de la autora de *Una en otra*, por el ascendiente de Novalis: «el paraíso de Fernán Caballero no es un territorio natural e instintivo, sino el resultado del aprendizaje en la religiosidad cristiana» (p. XXXVI).

Mercedes Comellas va hilando muy fino en el afán de restituir el papel pionero de Fernán, que Wolf ya le atribuyó en el realismo español en temprana reseña foránea de 1859 (vid. p. 573n78), y el siguiente epígrafe «La poética narrativa de Fernán Caballero: buscando una novela española», con sus dos interesantísimos subapartados: «Las teorías alemanas de la objetividad» y «Poetizar la verdad», constituye, ciertamente, el eje central de su tesis, acaso el más depurado análisis de los nutrientes que fueron cuajando en el ideario novelístico de la escritora. Ni su supuesto adanismo ni un vicario papel respecto de la figura paterna explican suficientemente el proceso y la conformación de una poética que cuaja en un período especialmente cambiante y sin que la influencia del romanticismo alemán pueda constituir por entonces un asidero reseñable en ninguna otra figura coetánea. Como apunta la editora, sin ánimo de otorgarle un lugar exclusivo, con tino, aunque sí la coloque en el punto de mayor excelencia y ello pueda depender, en parte, de razones valorativas que infravaloren otras escrituras –más partidarias del folletín y *malgré lui* de la sátira– como la de Salas y Quiroga, «España tardó en asumir las novedades europeas y fue precisamente Fernán Caballero uno de los nombres que más contribuyó a ese proceso» (p. XLVIII). La modalidad de la novela de costumbres será la opción que elija para consolidar la novela que mostrara el carácter nacional y que sirviera a la nueva sociedad como fórmula de análisis y modelo moral, más allá del mero entretenimiento a aquella tan asociado. Había que luchar contra el desinterés de un público que pedía traducciones como único alimento novelístico, como bien ha demostrado Elisa Martínez López. Empresaria y creadora a un tiempo, Fernán se da cuenta de la urgencia de combinar ambos designios y articula una red de amistades, políticas y académicas que la protegen y la avalan editorialmente. Arma de doble filo, esa urdimbre explica sin embargo la cascada de publicaciones de 1849.

«Hay que romantizar el mundo. Así se recupera su sentido originario. Romantizar no es más que una potenciación cualitativa. En esta operación, lo más bajo adquiere el rango de lo más elevado. Nosotros mismos podemos ascender en esa gradación cualitativa. Esta operación es aún ignorada por completo. Se trata de dar a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita: así es como se romantiza todo», así definió Novalis (1772-1801) –quien proclamó también que hay que volver a la «antigua fe católica»– la sensibilidad romántica, término que hasta ese momento significaba sólo poético (y así lo recuerda Antonio García Vila en su reciente reseña del libro de Antonio Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid, Trotta, 2010, en *Revista de Occidente*, nº 364, septiembre 2011, p. 148).

Es una de las aportaciones más innovadoras de este libro, delicadamente impreso en Sevilla, el hecho de poner de relieve la actitud experimental de Fernán en el pergeño de la novela de costumbres. Desde 1834 venía practicándose un tipo de novela que consistía en una mera sucesión de estampas; dicho mecanismo episódico está también representado en la obra de Fernán pero no es precisamente el que más la enaltece sino aquel otro, más elaborado y reflexivo, en el que la estructura es sometida a operaciones constructivas más complejas. Es el caso, muy evidente, de *Una en otra*. Con independencia de que pueda ser matizada alguna de las conclusiones a que llega Mercedes Comellas, esgrimiendo el peso específico de otros novelistas de aquel segundo cuarto del siglo XIX, lo cierto es que del análisis de la obra puede desprenderse alguna afirmación de este tenor: «Ninguno de sus contemporáneos hizo ese esfuerzo tan extraordinario y tan valioso en la voluntad de experimentar y al tiempo de explicar su obra, de distinguir entre las distintas fórmulas que ensaya, sin cejar en la búsqueda de términos apropiados para denominarlas, planteando cuestiones como el papel de la *inventio* y *dispositio* en el proceso creativo y debatiendo con las tendencias, los ensayos críticos y los postulados de su tiempo. Habrá de llegar la generación siguiente para encontrar autores con esa conciencia de su quehacer, que estén comparándolo continuamente con lo que ocurre en Europa y con lo que creen que debe ser la senda de la novela» (p. LVII). El *objetivismo realista* que le atribuye Comellas a la autora de *Clemencia* es del linaje de Goethe, y su pretensión de «poetizar la verdad», conciliando realismo e idealismo, que viene de Hegel, la llevan a rehuir un corolario posible, tal vez más que el que adoptó como talante narrativo, el del relativismo escéptico y la ironía que lo permea, que para la prosa encarna Larra (lástima que él no escribiese ninguna novela de costumbres contemporáneas), y para la novela, conspicuamente, Balzac. El antídoto será el material folklórico.

«La influencia francesa y las técnicas de la mimesis realista», «Contra la invención del genio: una antinovela verdadera,» «Reflexiones e ironías novelescas» son otras tantas etapas de imponente argumentación cuyos méritos no podemos concretar con la virtud a que son acreedores en tan escuetos párrafos. La parte introductoria se completa con «Las obras de Fernán Caballero», es decir, con el repaso de novelas, relaciones y cuadros de costumbres pero también del folclore y del tramo final de la carrera en las letras de Fernán, que moriría habiendo superado los ochenta años.

Es de gran interés el reparar en la «Complejidad de la trayectoria editorial» de la autora de *La Gaviota* y tener en cuenta los «Criterios de edición y anotación» aquí puestos a contribución. Prueba de la buena factura de este libro prodigioso es lo escaso y anecdótico de las erratas que en él aparecen, aspecto este que habla, si cabe mayor excelencia, aún mejor del trabajo de Mercedes Comellas. Leves, muy leves, son las que se deslizan en pp. XVI, XIX, XXXVIIIn74, L, LVIn119, LXIn132, LXXVIn172 y arriba, XCIV, CLIV, CLVII, CLVIIn349, CLXV, CLXVIIn349, 12n12, 25n25, 30n34, 34n45, 45n60, 53n73, 60n84, 68n100, 92n144,113n175, 115n176, 141n225, 162n259, 177n302, 201n362, 202n363, 215n388, 255n466, 281n493, 288n508, 291n514, 319n50, 330n70, 334n78, 337n82, 404n179, 405n180, 431n24, 455, 460n104, 477, 519, 527n44, 530n54, 534n61, 547n1, 554n29, 555n31,556n34, 579n89 y 583n98. Se reiteran algunas explicaciones lexicográficas como la de «alcarraza». En p. 576, no ha de suponerse «contenidas» sino darse la lección «contestes», que la editora anota al pie y sin embargo no incorpora. Fernán parece contagiar a Comellas algún uso leísta (p. 583n98).

Los «Criterios de edición y anotación» que se explicitan incluyen la historia editorial de cada texto en sendas introducciones a las obras. «Todas ellas –explica Comellas- conocieron la última versión corregida por la autora en la segunda edición de sus obras en la imprenta de Francisco de Paula Mellado y que es legítimo considerar definitiva, razón por la que se siguen en cada uno de los títulos» (p. CLXVII). Tras su aparición en periódicos, y su salida en 1856, tuvieron una definitiva puesta en limpio, con nuevas correcciones y variaciones, a partir de 1861, esto es, en la

segunda versión de Mellado, depósito de autocorrecciones inducidas por las críticas, a las que tan sensible fue Fernán. Más de diez años de reflexión y rumia después de su primer brote en las planas periodísticas, pues. El aparato de variantes recoge todas las de las ediciones anteriores, incluidas las de prensa, a excepción de la de *El Heraldo* de *La Gaviota*, –cuyo prólogo sí es cotejado y demuestra que la primera intención era la de que la novela iba destinada a lectores extranjeros, por ser estas de enorme envergadura, ya que a la autora no le resulta satisfactoria por intromisiones de Fermín de la Puente que no aprueba. Por otro lado, los criterios editores dicen respetar y transcribir tal cual «los errores comunes que reflejan los errores culturales de la autora» (p. CLXVIII), aspecto este harto difícil de establecer en algunos casos.

Son especialmente oportunas, clarificadoras y sagaces las notas que acompañan a los textos y las de la Introducción. La editora maneja una muy meditada y actualizada bibliografía, sopesando matizadamente sus aportaciones, incorporándolas a su discurso exegético para dar siempre un paso más allá. No podemos sino ponderar la justeza de las aseveraciones y su oportuna integración en la tesis que esta edición proyecta con éxito: la de una escritora que prueba nuevas formas narrativas sometiéndolas a la idea rectora, moderada, de «poetizar la verdad» sin menoscabo de una mimesis realista. Ideológicamente comprometida, su fórmula no resultaría lastrada por ese elemento partidista en la medida en que logra plantear personajes vívidos e intensos, dotados de un discurso propio, examinados en su especificidad psicológica. Balzac y las fisiologías habrían sido sus referentes positivos; la novela social, también de estirpe francesa y aclimatada en España en la compleja década de los 40, y el folletín los negativos.

El tamaño de los tipos, la menudísima letra en que se vuelca esta edición excelente, puede ser un elemento incómodo a lo largo de más de seiscientas páginas. Es obstáculo que, sin embargo, olvida quien la lee y anota con fruición, llevado de su extraordinario empuje y de la rica y bien modulada, al tiempo que innovadora, recontextualización de Fernán en el canon realista.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Germán Gullón, *El sexto sentido. La lectura en la era digital.* Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

Ya en 1899, Miguel de Unamuno, en el brillante artículo «La cátedra y el libro»[1], respondía a los problemas culturales y de aprendizaje del momento adoptando una postura, podríamos decir, moderna y avanzada, a la vez que polémica: «O la Universidad cambia o tiene que morir muerta por el libro». Se refería el bilbaíno a la comprensible predilección de los estudiantes por vaciar las aulas y aprender por su cuenta, pues los libros presentaban ya una exposición infinitamente mejor de las cuestiones del mundo que los discursos soporíferos, repetitivos y pésimamente expuestos que se impartían desde las cátedras. Animaba así, desde su columna en *Las Noticias de Barcelona*, a renovar y a convertir un panorama universitario arcaizado y marchito, «o caerá como costra sucia y vieja, después de que se haya cicatrizado la herida a la que protegía».

Me remito a esta cita unamuniana del mismo modo que Germán Gullón, autor del presente libro, opta por otra de Federico García Lorca al introducir la «Segunda parte»: «Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar o reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azucenas». O la que le sigue, de Javier Gomá Lanzón: «El verdadero arte, a lo largo de los diferentes periodos históricos, nunca ha dejado de servir al progreso moral del hombre». Todas –como tantísimas otras que pueblan los discursos de regeneracionistas, progresistas o, simplemente, de personalidades de todos los ámbitos artísticos y culturales en el transcurrir del tiempo, que han entendido que sin cambios no hay progreso–, todas, como decía, defienden el mismo concepto de adaptación y responden a una serie de planteamientos inevitables, forzosamente planteados en cada época, pues vivimos constantemente en la inercia del progreso y somos evolución continua e imparable.

Se plantean hoy, de igual manera, las mismas cuestiones, se genera el mismo debate, solo que actualizado a la era de las nuevas tecnologías. El autor apela en *El sexto sentido* al perpetuo asunto y apuesta en similar dirección en que, más de un siglo antes, lo hacía el reconocido escritor: «reanudar el diálogo intergeneracional» perdido entre el dogmatismo y la corta relevancia humana en que se ancla la docencia y la educación de nuestro tiempo, que resulta «en demasiadas ocasiones de dudosa calidad y mezcla los superficial con lo importante, y lo que aún es peor, obstaculiza el desarrollo del pensar analítico que fomenta la creatividad».

Y es que ahora, con el avance de las telecomunicaciones, no es el libro el que mata a la universidad, como advertía Unamuno, sino la digitalización la que está matando al libro tradicional. Y ante esta realidad (pues ya es un hecho y no una advertencia del porvenir), no valen las lamentaciones, las reticencias o las posturas recalcitrantes, sino la reacción y el autoanálisis seguidos de la acción. En algún punto reside el error para que las artes (la literatura como arte) se vean inmersas en un descenso y una devaluación sin parada. En caída libre. Para que las lecturas sociales se concentren, en su mayoría, en las modas de los misterios de la novela negra y de entretenimiento, de argumentos descomplicados y simplistas. Para que se decida ir, por lo general, a lo fácil, lo corto, lo instantáneo y lo cómodo.

El primer paso radica en comprender que la reflexión premeditada y lenta que caracterizaba hasta el final del s. xx tanto el proceso creativo como el de lectura, se ha sustituido (salvo puntuales excepciones) por la cultura del instante: la multimediática. Hay que saber moverse, como consecuencia de esta realidad, al compás de los tiempos y viajar de la mano de la inmediatez y las herramientas que la promueven, de lo visual (la imagen) y lo sensorial en términos genera-

[1] Miguel de Unamuno, «La cátedra y el libro», en Adolfo Sotelo Vázquez, *Miguel de Unamuno, artículos en Las Noticias de Barcelona (1899-1902),* Barcelona, Lumen, 1993, p.154.

les, que son los valores socialmente venerados en la actualidad, si se quiere llegar a ella. Desde luego, ante una cultura, que aunque nueva, se presenta con tanta potencia y envergadura, no se deja lugar a los empeñados en seguir los protocolos del dogmatismo tradicional (académico o social), ya sean críticos, autores, profesores o quien pretenda llegar a la gran masa a través del arte o la escritura.

Los conceptos y el nuevo estilo de aprendizaje y de valores que promueve esta nueva cultura del XXI no pueden considerarse ni más ni menos serias o eficientes que lo anterior: es esta una postura reaccionaria y rancia que se levanta en vano sin otra respuesta que el autoaislamiento social. Se utilizan nuevas herramientas, sí, pero no por ello peores. Como admite el autor del libro, «cuesta acostumbrarse a la idea de que el mundo representado en un texto digital, con palabra, imagen y sonido, ofrece una riqueza distinta a la del libro impreso». Ciertamente; diferente no significa inferior o menos válido.

Luchar desde cualquier punto o postura, academicista o no, en contra de este fenómeno de masas es vararse en el pasado y resistirse a una evolución natural, presente en todos los ámbitos y en todos los tiempos. Basta de alarmismos estériles y fósiles: el contenido del libro no desaparece, se transforma. Se muta. «El temor a que el libro de calidad artística pierda su preeminencia en el universo estético y del saber humano carece de fundamento», leemos en el «Prólogo». El problema es otro: el desinterés de las nuevas generaciones por lo artístico o lo humanístico se alimenta precisamente de estos temores. O dicho de otra forma, el canal de transmisión se rompe porque los encargados de presentarles el arte no andan a su mismo paso, no hablan su mismo lenguaje. El desinterés y el vacío son lógicos: «hacen los estudiantes perfectísimamente bien en tomarse vacaciones», advertía ya entonces el vascuence en otro artículo[2].

En lo estrictamente literario, la cuestión resulta tener un plus de complejidad, ya que la principal herramienta de trabajo, como es lógico, han sido siempre los libros impresos. Ahora esto ha empezado a cambiar; en páginas como *Google books* o *cervantesvirtual*, por citar dos ejemplos serios, podemos encontrar libros (desde clásicos de la literatura a ensayos u obras actuales) digitalizados, de manera que ya no nos hace falta recurrir (o recurrir tanto) a bibliotecas, librerías, hemerotecas, etc. Estos destinos se convierten en refuerzos, en complementos... En opciones. Es, como decíamos antes, la ley de la inmediatez. O, visto desde la otra cara de la moneda, la ley de la comodidad.

Sin embargo, tomando como punto de partida los numerosos informes y estudios estadísticos, publicados como reacción natural al alarmismo general, acerca de las opciones de lectura de los españoles, cabría distinguir (sin herir sensibilidades, sin ningún afán desdeñoso ni clasista en el peor sentido del término) entre literatura y narrativa de entretenimiento, que resulta ser la que se lleva casi la totalidad de los lectores. Las cifras avalan que el lector de ensayo literario, o científico, o filosófico, o el que elige «alta literatura», se queda en un minoritarismo casi simbólico (esto es, tan sólo, medio millón de personas frente a los 13 millones que leen para entretenerse y a los 23 millones que no leen). La oposición a la que antes me refería responde, por lo tanto, una realidad recogida en cifras, en la que el género narrativo, antes recluido al esteticismo y a la minorías intelectuales, ha sabido encontrar una salida óptima para vencer a las amenazas de extinción; se ha adaptado a los nuevos tiempos y ha conseguido así mantenerse en auge, a pesar de que muchos (de esos pocos, de esos círculos minoritarios) la acusen de desprestigiarse o prostituirse en pos del beneficio económico editorial. Pero lo cierto es, como afirma con tino el autor del *El sexto sentido*, que «los académicos importan poco a los editores comerciales; los profesores recomendamos lecturas minoritarias y los editores buscan ventas masivas». Es decir, se ha sabido encontrar la fórmula de su supervivencia. Esto no significa que el sector

[1] Ibídem, p.195 (artículo «Castigo natural», diciembre de 1899).

académico o universitario deba optar por lo mismo: rebajar el nivel de sus propuestas, dejar de proponer las lecturas de los clásicos o de los que cultivan la prosa superior. Significa que, sencillamente, caminamos hacia horizontes distintos, pero no por ello mejor o peor considerados, ni tampoco se justifica así el mantenernos encerrados en la infranqueable «torre de marfil» en la que nos encontramos unos pocos recluidos, idolatrando nuestros círculos herméticos, sin dejar pasar el aire[3]. Debemos oxigenarnos abriendo la accesibilidad al entendimiento de estas obras desde una docencia abierta a los tiempos, porque es la única vía para educar el buen gusto de los que se muestran abiertos a aprenderlo. Quizá así no sería tan justificable o, cuando menos, comprensible (ya se lo parecía a Unamuno inaugurándose el s. xx) el hecho de que los jóvenes lean tan poco (universitarios o no), o que les parezca soporífero el estudio literario, en gran parte a causa de los arcaicos métodos utilizados para que se familiaricen con él: «cuando la historia es digna de interés engancha y despierta la curiosidad de la audiencia. Las buenas historias se venden bien», apunta el autor. Es innecesario matizar que las que enseñamos los docentes universitarios lo son infinitamente más que otras que, paradójicamente, son las que despiertan, con una mayoría abrumadora y vergonzante, hoy día, ese interés. Vuelvo a invitar a la autocrítica: algo falla en la desafiante senda de la transmisión.

Esta sería la síntesis de las «soluciones positivas» que nos ofrece Gullón en la parte final del libro, fundamentadas principalmente sobre el gran reto de acercar la cultura a la sociedad para no ensanchar más la actual brecha y las fisuras existentes entre tradición/modernidad, o entre la «alfabético-gutemberiana y la eléctrica[4]», o la academicista-universitaria y la social, binomios que resultan responder a lo mismo.

La distinción entre literatura y literatura de entretenimiento no significa (no debe significar para el sector minoritario) condenar el derecho a la vida de la literatura comercial, una postura demasiadas veces insinuada con displicencia. Este tipo de posicionamientos no sólo imposibilitan la convivencia posible y pacífica entre ambas, sino que potencia el hecho de ver al «otro» como a un extraño perteneciente a un mundo, o bien inhóspito, extravagante y elitista, o bien mundano y banal. Pero además esta controversia cada vez más acentuada permite abrir otro paréntesis a debatir, como bien indica el autor: las barreras resultan ser siempre una realidad difusa e imprecisa, y la que separa el mundo de literaturas minoritarias y el de la literatura de *best sellers* también responde a una arbitrariedad, cuyo juez debe ser el buen lector. Pero ¿quién es el buen lector? Otra arbitrariedad. Germán Gullón responde bien a esta cuestión siguiendo el juicio defendido en el libro: «El buen lector, el juez apto, será quien sepa conformar un punto de vista en consonancia con las circunstancias cambiantes».

Desde luego que en esta nueva era digital el teorema absoluto que vincula la calidad literaria con el papel deja de tener sentido. Pero cuidado, el dejar de tenerlo no provoca la amputación del placer de oler, tocar, abrir y manosear un libro. Ese ritual al que Ítalo Calvino rendía sentido tributo con suntuoso detalle en las primeras páginas de *Si esta noche de invierno un viajero*: «Es un placer especial el que te proporciona el libro recién publicado, no es sólo un libro lo que llevas contigo sino su novedad […]. Le das vueltas al libro entre las manos, recorres las frases de la contraportada, de la solapa [...]». Aunque admite a continuación: «Cierto que también ese girar en torno al libro, leerlo alrededor antes de leerlo por dentro, forma parte del leer del libro nuevo pero, como todos los placeres preliminares, tiene una duración óptima si se quiere que sirva para empujar hacia el placer más consistente de la consumación del acto, esto es, de

[3] Véase Germán Gullón, *La Venus mutilada: La crítica literaria en la España actual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

[4] Véase Villanueva, Darío, *After Gutenberg Galaxy and the McLuhan Galaxy*, Filadelfia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.

la lectura del libro»[5]. Y esa «consumación» la cumplen todos los lectores, sea en tinta, sea en pantalla.

El proceso al que alude Calvino, placentero, incluso algo místico para muchos, debe considerarse en el siglo XXI, querámoslo o no, una opción; la lectura digital invita a la lectura del «hipertexto», es decir, permite también, por ejemplo, conjugar sonido e imagen, de manera que se potencia la percepción y se intensifica el resultado.

Se abre así otro tipo de experiencia, también sensorial, «sacando a la lectura de la linealidad a la que el texto impreso la tenía sujeta y la llevamos al contexto, donde somos capaces de abarcar un todo mucho mayor». Nace un «sexto sentido» en las nuevas generaciones (de ahí el título) que las enriquece y las caracteriza, que les permite vivir con más herramientas, ya adaptadas a su ADN, y emplearlas cuando les plazca como una opción más, porque también conservan las de toda la vida, las de los padres y abuelos: ojear un libro, manosearlo, comprarlo, etc. La riqueza personal se ensancha proporcionalmente con el saber, y éste con el interés, la actitud y las herramientas que permiten interiorizarlo.

Cito a modo de síntesis una de las últimas reflexiones del autor que recoge a la perfección su parecer y la razón de ser de esta obra, tendiendo lazos hacia los nuevos horizontes sin prescindir por ello de la sabiduría que alcanza la experiencia: «El aceptar la interactividad constituye, en mi opinión, el puente que venimos buscando para enlazar los conocimientos literarios de mi generación con la de los lectores jóvenes. Espero haber mostrado que no se trata de violentar el texto literario, sino simplemente de leerlo con las posibilidades exigidas por el presente, que desde luego modifican las premisas de estudio y lectura de la literatura».

Y leo en la portada de hoy de *La Vanguardia*: «E-books en español. Apple abre el baile»[7].

ALBA GUIMERÀ GALIANA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

[5] Ítalo Calvino, *Si esta noche de invierno un viajero*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Siruela 2003, pp. 23-29.

Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: PUbliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2010, 335 pp.

Una época particularmente interesante dentro de la historia del arte escénico en España es sin duda la que corresponde al siglo XIX, como lo evidencia el notable desarrollo que de modo paulatino fue experimentando el teatro desde el punto de vista literario y material, especialmente a partir de la década de los treinta, al hilo de los sucesivos acontecimientos de carácter histórico, social y político. La cartelera teatral madrileña de mediados de siglo pone de manifiesto, entre otras cosas, que el número de teatros había aumentado considerablemente y que nunca hasta entonces el público había tenido la oportunidad de asistir a tantas representaciones, ni de disfrutar, según sus preferencias, de un repertorio tan variado, dramático o lírico, como el que las compañías ofertaban cada temporada.

El presente volumen, editado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, es el resultado de una tarea colectiva. En él han participado veinte investigadores, la mayoría de ellos profesores de universidades españolas y extranjeras. Cada uno, en función de su especialidad y desde su particular punto de vista, expone un tema concreto referido al teatro del siglo XIX. Los trabajos aparecen ordenados, dentro de lo posible, con arreglo a un criterio principal de tipo cronológico respecto a la época literaria en la que se pueden inscribir.

La lista de artículos está encabezada por el trabajo de Salvador García Castañeda. En él se refiere a la actividad teatral desplegada por los escritores liberales españoles emigrados en Inglaterra y Francia durante el reinado de Fernando VII, concretamente entre 1814 y 1834. Recuerda a algunos autores que escribieron o estrenaron obras en esas circunstancias, como Manuel Eduardo de Gorostiza, Martínez de la Rosa, Ángel Saavedra o Espronceda, y examina con más detalle la producción teatral de los hermanos Telesforo y José María de Trueba y Cossío, especialmente la del primero, quien en su exilio londinense estrenó varias piezas en inglés.

Los seis estudios siguientes se centran en la época romántica. José María Ferri Coll intenta poner de relieve las causas que pudieron concurrir para explicar el éxito y popularidad que obtuvieron en su tiempo los dramas históricos de Martínez de la Rosa. Tiene muy en cuenta en su investigación los comentarios del propio autor, que figuran por lo general en los textos preliminares a la edición de sus obras, y, sobre todo, las noticias y reseñas críticas aparecidas en la prensa a raíz de los estrenos de *Aben Humeya* (en París y en Madrid) y de *La Conjuración de Venecia*.

Borja Rodríguez Gutiérrez, en su documentado trabajo «De retractaciones y falsificaciones: Antonio Gil de Zárate y *Carlos II el Hechizado*», reconstruye la compleja y acalorada polémica suscitada con motivo de la publicación en un periódico madrileño, una semana después de la muerte de Gil y Zárate, de un escrito donde el autor manifestaba su arrepentimiento y retractación por haber compuesto su famoso drama.

Ricardo de la Fuente Ballesteros analiza y valora en su artículo la importante función que desempeña en el drama *Don Juan Tenorio* el denominado «juego teatral», que, en su opinión, constituye el aspecto que mejor distingue la conocida obra de Zorrilla de las composiciones precedentes que han tratado el mito de Don Juan.

María de los Ángeles Ayala Aracil se aproxima al mundo del teatro a través de la literatura costumbrista y centra su atención en tipos como el autor de comedias, el empresario, el actor y el público según fueron pintados por diversos escritores de la época, entre otros, Gil y Zárate, Larra, Ossorio y Bernard y Liern.

Enrique Rubio Cremades elige para su trabajo un tema que en los últimos años ha suscitado un creciente interés, el de Larra en su faceta de crítico teatral. Limita su estudio a los prime-

ros artículos que el autor publicó sobre diferentes cuestiones de índole teatral en *El Duende Satírico del Día* (1828) y en *El Pobrecito Hablador* (1832-1833).

Consciente del valioso legado bibliográfico derivado del elevado número de obras teatrales producidas en el siglo XIX, José Luis González Subías trae a la memoria los nombres de los impresores y editores que dedicaron sus esfuerzos a la difusión del teatro romántico. Destaca en particular la labor realizada en Madrid por José María Repullés, Manuel Delgado y familia, Ignacio Boix, Vicente de Lalama, Alonso Gullón o José Rodríguez.

El teatro de la segunda mitad del siglo, más desatendido tradicionalmente que el del periodo anterior por historiadores y críticos literarios, es también objeto de varios estudios en este volumen. José Manuel González Herrán realiza en su artículo un minucioso análisis del final («Escena única» de la Segunda parte del Acto Tercero) de la gran obra de Manuel Tamayo y Baus *Un drama nuevo*. En su comentario explica perfectamente los procedimientos utilizados por el autor para hacer comprensible el sorprendente desenlace que tiene lugar en esta escena cumbre, un significativo ejemplo de «teatro en el teatro», donde el espectador debe distinguir bien los dos niveles de ficción que allí se representan.

En un trabajo bien elaborado, Dolores Thion examina la amplia producción teatral de Enrique Gaspar desde el punto de vista de su recepción, sirviéndose fundamentalmente para ello de la rica información que contienen los periódicos de la época en sus distintas secciones sobre los espectáculos teatrales. Contrastando esa información con testimonios del propio Gaspar, la autora toma nota de sus reacciones ante la crítica y deduce de ello la importante interrelación que en su caso concreto se establece entre la recepción y la subsiguiente actividad creadora.

Leonardo Romero Tobar se fija en la presencia de lo teatral en la novela de la segunda mitad del siglo XIX e indica la función que desempeña en cada uno de los textos narrativos seleccionados. Establece dos apartados: el de las novelas que incluyen noticias sobre teatro y el de aquellas en las que los personajes narrativos se identifican con personajes teatrales.

Yolanda Arencibia, especialista en Galdós y editora de muchas de sus obras, en esta ocasión se ocupa del teatro del escritor canario. Señala, por un lado, los principales hitos en su trayectoria escénica, que se inicia con el drama *Realidad* (1892) y finaliza con la tragicomedia *Santa Juana de Castilla* (1918). Por otro lado, se adentra en la poética dramática del autor, principalmente a la luz de los prólogos que preceden a la edición de algunas de sus composiciones teatrales.

El drama *Juventud* de Emilia Pardo Bazán, publicado en 1909, y sus versiones previas manuscritas son materia de revisión para Montserrat Ribao Pereira. Tras un detenido cotejo de los textos, observa que la escritora, en el proceso de reelaboración de la obra, con el fin de llevarla a la escena o de publicarla, más que por hacer cambios en el fondo, se preocupó por buscar una mayor perfección estilística.

Adolfo Sotelo Vázquez, en su artículo «Clarín y la preceptiva naturalista del teatro», se refiere a aquellos escritos de Leopoldo Alas que hacen referencia al teatro y fueron publicados entre 1880 y 1882. Repara especialmente en el ensayo «Del teatro», incluido en *Solos* (1881), en el que Clarín, siguiendo de cerca las propuestas de Emile Zola en «Le Naturalisme au théâtre», propugna la aplicación de la preceptiva naturalista también para el teatro español.

El teatro lírico español en el siglo XIX es el tema elegido por María Pilar Espín Templado. Presenta una revisión histórica e indica los principales periodos en el desarrollo del género y la popularidad que alcanzó desde mediados de siglo. Valora de modo particular la colaboración, necesaria en este tipo de obras, entre los dramaturgos y los músicos de su tiempo.

Lourdes Royano Gutiérrez dedica buena parte de su artículo, «Los temas de la tradición cómica en el teatro del siglo XIX», a recordar las principales características del teatro de Lope de Vega

y, mucho más ampliamente, las del de Molière, con el propósito de señalar algunos rasgos de las comedias de este último en el teatro breve del XIX.

Ana María Freire aborda uno de los temas de su especialidad, el de la Guerra de la Independencia en la literatura. En esta ocasión, comprueba su presencia en el teatro decimonónico, determinando su momento de aparición en la escena, las obras y autores más significativos así como los asuntos relativos a la contienda que más interesaron. Advierte que la inclusión de estos temas fue más tardía en el teatro que en la novela y que hacia el último tercio de siglo fueron preferidos los dramas de personaje sobre los de sucesos.

Jesús Rubio, autor de numerosas publicaciones acerca del teatro decimonónico, expone en estas páginas un asunto que él conoce bien: el que se refiere a las enseñanzas teatrales. Recuerda el proceso seguido para lograr la institucionalización de esas enseñanzas, orientadas a la formación de buenos actores, y el significado que tuvo la fundación del Real Conservatorio de María Cristina que contó, desde 1831, con una cátedra de declamación. Por otra parte, pasa a considerar el progresivo aumento que a partir de entonces se aprecia en la producción de obras dedicadas a esa materia, algunas escritas por actores que a su vez eran profesores del mencionado centro. De todas ellas, analiza y comenta por extenso la de Julián Romea, publicada en 1859 con el título *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*.

En «Retratos de escena: imágenes del teatro en la prensa de finales del XIX», Raquel Gutiérrez Sebastián presenta un novedoso trabajo fruto de la investigación que viene realizando. En él recoge una muestra selecta de artísticos grabados sobre teatro publicados en la prestigiosa revista *La Ilustración Española y Americana*, ciñéndose al periodo comprendido entre 1880 y 1900. Clasifica los grabados en cuatro apartados, de acuerdo con el motivo que ilustran. Es interesante el análisis que hace orientado a establecer las diversas funciones que ejerce la imagen respecto al texto con el que se relaciona.

Joaquín Álvarez Barrientos reconoce en su artículo el mérito de la importante labor realizada en el campo de la historiografía teatral por Emilio Cotarelo y Mori, quien en sus investigaciones no solo estudió en profundidad los autores barrocos, y editó los textos de algunos de ellos, especialmente de Lope de Vega, sino que también se ocupó de autores de otros siglos, de algunos actores, de los géneros menores o del teatro lírico. Resume en varios puntos lo más característico del legado de Cotarelo: su método historiográfico basado en el positivismo, la intencionalidad regeneracionista, el concepto de «arte escénico» y la recepción del teatro desde un planteamiento ético.

Joaquín Díaz González, músico y destacado investigador del folclore tradicional, cierra este volumen con una notable aportación. Da a conocer la existencia de un amplio repertorio teatral en la colección de pliegos de cordel que él ha ido reuniendo y que conserva en la Fundación que lleva su nombre. La mayoría de los títulos corresponden a obras del siglo XIX, pertenecientes a diversos géneros. Predominan aquellas que contienen parte cantada, sobre todo las zarzuelas en un acto.

En resumen, como puede deducirse de este breve recorrido, *Desde la platea* resulta, en conjunto, un libro útil, rico en contenido y de especial interés para los estudiosos de la historia del teatro, ya que en él se da cabida a una serie de artículos de diferentes autores que, desde una perspectiva crítica actual, abordan algunos de los muchos aspectos que ofrece el complejo y variado mundo del arte escénico en el siglo XIX.

Irene Vallejo González
Universidad de Valladolid

José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi y Michèle Oehrli (eds.). *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra.* Madrid: Editorial Verbum, 549 pp.

Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria es el título-homenaje de una obra ensayística que nace de un deseo de alumbrar al lector, de devolverle las ausencias que poblaron los dormitorios españoles en cuyas mesitas de noche se encuentran hoy los libros que hablan de su memoria lastrada. Los ensayistas nos regalan con este volumen una especie de elegía para un autor prolífico y a la vez innovador de su propio lenguaje, corruptor de géneros, portador de una vocación insaciable que sólo descansó tras su muerte en octubre de 2003.

Libro de título doblemente simbólico por el sentido de la palabra memoria; memoria de la intrahistoria que Vázquez Montalbán quiso restablecer a lo largo de toda su carrera, contiene veintitrés ponencias del congreso internacional, que originalmente había de tener lugar en el 2004 contando con la presencia generosa del propio homenajeado, cuya muerte provocó su posposición a mediados de 2005. Azarosamente o no, al año siguiente un hito marcará la Historia de España: la aprobación de un proyecto de ley que declaró el 2006 como Año de la Memoria Histórica. No obstante, la idea de este congreso surge ya en el 2002, por lo que, de alguna forma, sentimos este libro como antesala de la justa iniciativa señalada.

José Manuel López de Abiada escribe una brillante introducción que ejerce como batuta de esta composición múltiple, sintetizando el tono de la obra crítica partiendo del origen etimológico de la palabra «memoria» y conduciéndonos a la significación de la misma en la literatura. Partimos del gusto, del deleite –*Memoria y deseo*, así se titula la poesía reunida del escritor– de saborear una obra desde todos sus vértices, de destapar lo oculto de tan inabarcable escritor, porque este conjunto de ensayos no es sólo una muestra de investigación crítica literaria sino también la exploración de una época de la Historia de España.

Al adentrarnos en este volumen es necesario ser consciente de una división intermitente, no casual, de capítulos que tienen como eje articulador la creación del autor catalán, y capítulos dispersos dedicados a la teoría de la memoria en la disciplina histórico-literaria. Estos últimos son inferiores en número, no así en calidad, ya que describen un panorama esclarecedor para descifrar las diversas caras de toda la obra de Vázquez Montalbán.

Walther L. Bernecker explica con detalle el proceso de *consenso* tras la muerte de Franco, la deshistorización y posterior despolitización que se instaló en la España de la transición respecto a la Guerra Civil y a la represión del franquismo; un mutismo pactado entre las elites políticas que desemboca, según el autor, en una pasividad e individualización del ciudadano que Vázquez Montalbán resumía en una frase: «Contra Franco vivíamos mejor». Este panorama ideológico abre paso al ensayo esencialmente literario de Astrid Erll y Ansgar Nünning, muestra erudita de interpretaciones sobre la función de la memoria en la conceptualización de la literatura a través de la referencia a teóricos de la talla de Warburg, Curtius, Bloom, Lachman o Aleida Assman. El ensayo de Beat Gerber y Andreas Stucki («¿Memoria, cerebro e historia? Hacia nuevas consideraciones historiográficas») analiza las investigaciones científicas que abordan «las culturas de memoria» relacionadas con el recuerdo de España en la entrada del siglo XXI: desde la falsa historiografía de Pío Moa, pasando por el trabajo sobre la historia oral de la Guerra Civil de Ronald Fraser, hasta la llegada de innovadores enfoques que toman en cuenta las redes neuronales que se activan en el acto de recordar. Este último estudio posee una acuciante actualidad, pues plantea la distorsión de la memoria individual a la hora de construir una versión colectiva del pasado; la mezcla de «sucesos reales y recuerdos erróneos»: «Lo primordial ya no sería, por tanto, la pregunta del *qué* se recuerda sino del *cómo* se recuerda» (218). Cierra este marco teórico Teresa López de la

Vieja con un iluminador artículo que defiende el «uso argumentativo» de la literatura en el ámbito filosófico, exponiendo ejemplos de la obra de autores como Jorge Semprún, Max Aub, Jorge Campos, Primo Levi y Manuel Vázquez Montalbán, que colaboran con la Filosofía al mostrar el deseo voluntario de recuperación de la memoria, el compromiso indirecto con las víctimas de la Historia, y la presencia de las secuelas en las generaciones posteriores al trágico suceso como forma de combatir el olvido. Esta interdisciplinariedad parte de la validez de la ficción como un «argumento» alternativo, no veraz, sino verosímil, que asiste a la Filosofía en la *construcción de una identidad* desaparecida, en el rescate de un *pasado trágico* condenado al olvido por su propia atrocidad, en la reconstrucción de una *dimensión moral y política* oxigenada por la libertad de la escritura.

De más está decir que estos capítulos enriquecen en sumo grado el análisis exhaustivo de la obra de Vázquez Montalbán, cuyo eje axial se encuentra en el compromiso con el pasado, con la memoria que lucha impenitentemente contra un poder omnímodo que le conduce de España a la República Dominicana, a Praga, a Bangkok, «entre la esperanza y el desencanto», tal y como titula José Belmonte Serrano su artículo sobre *Crónica sentimental de la transición*, ensayo que responde a la descripción de una corriente editorial y social de la España de mediados de los ochenta, que exhortaba a la publicación de escritos de carácter sociopolítico, en un afán por proscribir el silencio imperante de las décadas precedentes. El despunte de Montalbán frente a otros autores reside en la introducción de elementos pop, de la cultura popular, la música rock, las revistas, el cine, y un cierto tono novelesco, no carente de humor, visión tragicómica que transpira en cada página de *Crónica*.

Esta memoria a veces sentimental e íntima del escritor se trasluce con un perfil más pintoresco y costumbrista en el cuento «1945» que comenta con detenimiento y hondura Joaquín Parellada; define la «literatura de la memoria» por medio de los elementos narrativos estructurales de la pieza: espacios, tiempo, personajes que desembocan en «El Raval de los sentidos». Un recorrido por el espacio personal y afectivo del autor, que se desvela asimismo en el estudio sobre «El Barrio Chino de Manuel Vázquez Montalbán», una Barcelona protagonista en la serie Carvalho, doble y contradictoria, como los personajes que pueblan sus novelas. En la tónica de los sentidos se sitúa el acertado «El pensamiento gastronómico» de Javier Pérez Escohotado. Este «vicio ingenuo» se expone en obras como *Contra los gourmets*, donde Montalbán reivindica la cocina tradicional, de la mano de las teorías antropológicas de Lévi-Strauss. El crítico pasea al lector por un itinerario literario en torno al hambre como aliciente metafísico, desde *El Quijote* hasta *El Lazarillo de Tormes*, convergiendo la literatura picaresca con «el racionamiento franquista». El ensayo «*Cancionero general*: textos, pretextos y contextos» de Antonio Cruz Casado une letra y música. Tal y como muestra el autor, la historia sentimental de la España franquista tiene una raigambre musical esencial para la interpretación del momento histórico, que muestra también el cine con ejemplos como *¡Ay Carmela!* de Carlos Saura.

En «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán» vuelve a insistir en el fecundo trabajo del autor como ensayista, ámbito que aun siendo relegado por la crítica en cierta medida, no puede ser soslayado a la hora de conocer la obra total del autor. Albrecht Buschmann realiza un esfuerzo de clasificación y colabora con la reconstrucción de la figura del intelectual a través del proceso retórico de la distancia que deambula por distintas máscaras entre Vázquez Montalbán y «Manolo», entre sujeto y objeto, entre el pensador y el mundo como un escudo de protección, escisión evidente en *Autobiografía del general Franco*, originalísima pieza que comenta Simone Cattaneo, acercándose a la discusión genérica; hibridez que, lejos de confundir al lector, se apodera de una significación plural que abarca las múltiples interpretaciones recogidas en este artículo. El desenlace del tándem Marcial Pombo-Vázquez Montal-

bán que provoca la atención del crítico a los datos del autor y su álter ego, revela diversas claves esenciales para alcanzar el sentido último del libro.

Sus ensayos «más políticos», como aclara Marcos Maurel, desentrañan el apóstrofe marxista mediante el análisis de sus escritos inaugurales y más desconocidos como *Informe sobre la información* (1963), que escribe en la cárcel, *El libro gris de televisión española* (1973), que advierte de la manipulación y homogeneización de la masa ante un constante «dirigismo cultural», *La vía chilena al golpe de Estado* (1973), sobre la caída de Salvador Allende y la implicación estadounidense, que encadenará con un ensayo escrito un año después: *La penetración americana en España* (1974). El asunto del colonialismo no da tregua y es retomado en 1976 con un polémico libro titulado *Qué es el imperialismo*.

Ya en los ochenta se observa una cierta evolución de libros estrictamente políticos, a aquellos que poseen una «lectura política» como *La palabra libre en la ciudad libre* (1979). No hay que olvidar las biografías políticas que Vázquez Montalbán llevó a cabo con singular pluma en los casos de Rafael Ribó o La Pasionaria. La década de los noventa se cierra con un nuevo ejercicio literario que puede denominarse como una especie de «reportaje novelado»: *Y Dios entró en la Habana* (1998), o *Marcos: el señor de los espejos* (1999). Este artículo destaca la función de la política en la obra de Montalbán, pero insiste ante todo en su ojo periodístico, exégeta incansable de su tiempo. En definitiva, se plantea cómo el autor barcelonés toma el pulso de su *polis* en cada uno de sus textos, sean del género que sean. No es de extrañar pues la importancia de un «Un Rey y un Virrey en la obra de Vázquez Montalbán», artículo que advierte de la presencia casi constante de la imagen del Rey Juan Carlos y del mismo Jordi Pujol, actantes fundamentales en la política española de la posguerra, que introduce como entes de ficción en sus novelas.

A pesar de todas las referencias a obras que se encuentran a medio camino entre la ficción, la crónica y el ensayo, Manuel Vázquez Montalbán es considerado uno de los renovadores de la novela española a partir de 1975 y así lo demuestran sus varios premios y reconocimientos. Junto a autores como Juan Marsé, con el que María Esperanza Domínguez establece un «diálogo abierto», gracias al cual se esboza un perfil de la época y de la cultura histórico-literaria que compartieron ambos fabuladores, Vázquez Montalbán no cesa en su tarea de narrador, que alcanza su clímax con libros como *Galíndez* (1990), novela de la que se hace un certero análisis en esta obra ensayística. Podríamos incluso apartar en un solo libro el registro íntegro de esta novela que se compone de los artículos siguientes: «*Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán o el intelectual frente al poder» de José Ángel Ascunce, «Hacia *Galíndez*: Guía de lectura», de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, y, por último, «Jesús de Galíndez: un personaje entre la historia y la fábula». Tras la lectura de estos análisis, percibimos que los críticos actúan como Muriel ante su tema de tesis: más allá de descubrir una lectura, o una interpretación, están destapando toda la literatura de Vázquez Montalbán. «Le vamos a recrear la atmósfera que buscaba» (*Galíndez*, 345), afirma Areces ante la sentencia de muerte de la alumna idealista; y este propósito será el punto de partida de la «guía de lectura», que ocupa el centro de la recopilación de ensayos y que se convierte en el instrumento decisivo para escudriñar la pericia artística y humana de esta obra maestra.

El Pianista (1985) es, asimismo, objeto de diversos estudios: el de Daniel Leuenberger, que deambula por las fronteras confusas entre el tiempo de la historia y del discurso, y el de Burkhard Pohl, que realiza una cabal interpretación del motivo del recuerdo y el olvido histórico a través de la ficción. El análisis metaficcional de Marco Kunz sobre *Erec y Enide* (2002), resucitación y actualización de la literatura de corte artúrica, es de nuevo una pauta de lectura que arroja luz sobre los múltiples elementos intertextuales que se dan entre dos épocas que, pese a la lejanía espaciotemporal, poseen una sorprendente sincronía.

Por último, la obra ensayística se enfoca en el sinfín de novelas protagonizadas por el detective privado Pepe Carvalho, personaje de la que es ya nuestra crónica de la España posfranquista y democrática, y ciclo que instaura una labor memorial que tendrá su relevo en autores como Manuel Rivas, Javier Cercas o Antonio Muñoz Molina, tal y como apunta Susana Igler en su análisis sobre el caso bonaerense de la serie Carvalho. La escritura de *Milenio Carvalho* es también investigada por Pia Stadler, Félix Jiménez Ramírez y, sobre todo, Georges Tyras, encargado de cerrar el volumen de ensayos con un magistral artículo sobre las 850 páginas de la novela póstuma del autor. El sentido del viaje, la vuelta al mundo vertebra esta novela, pero el periplo se convierte casi en huida, y concluye con la sensación derrotista de «que no hay huida posible».

Manuel Vázquez Montalbán nos dio a conocer en su obra *Galíndez* la expresión dominicana «estar chivo», que quiere decir mantener desconfianza hacia todo lo vivo y en todas las circunstancias. Esta desconfianza crítica rezuma a lo largo de toda la obra y la biografía del autor barcelonés, y los ensayos dan buena cuenta de la franqueza que logra transferir a todos sus lectores.

Elena Guichot Muñoz
Universidad de Sevilla

López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010, 307 pp.

La publicación de monografías con el propósito de corroborar la presencia de una determinada corriente estética o género literario en un preciso momento histórico no es una tarea fácil para el investigador. Los límites fronterizos entre los credos estéticos o ideológicos provocan en el estudioso de un específico género literario una cierta confusión, pues la nueva tendencia suele ser considerada con no poca prevención por la crítica y los lectores cuando irrumpe por primera vez en un determinado país. Dificultad que puede ir *in crescendo* cuando una específica modalidad literaria no sólo convive con otras tendencias antónimas en sus planteamientos, sino también en su proyección en épocas posteriores, conviviendo con otras formas narrativas o influenciando incluso en las que confluyen con ella. La monografía *La novela gótica en España (1788-1833)*, de Miriam López Santos, conjuga y armoniza con precisión y rigor los múltiples aspectos que concurren en la novela gótica, desde su aparición y desarrollo a lo largo del último tercio del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX.

En los inicios de su investigación se constatan, precisamente, unas reflexiones que irán engarzándose a lo largo del libro para corroborar y reafirmar la presencia de la novela gótica en España durante el periodo estudiado. Aparición o nacimiento que surge como rechazo al espíritu de la Ilustración, del cientificismo, y aproximación a lo sobrenatural, fantástico y misterioso. Un movimiento trasgresor que conseguirá un éxito sin precedentes a pesar de la oposición de quienes detentan el poder y ponían en práctica la preceptiva neoclásica como condición *sine qua non* para granjearse el respeto y la admiración del público. Lo evidente es que la novela gótica, gracias a Horace Walpole, conde de Oxford, irrumpió en la literatura inglesa con una modalidad literaria que tendría de inmediato fieles seguidores y, aunque enraizada en solar inglés, rápidamente se extendería por toda Europa con gran celeridad.

Miriam López, tras señalar los ejes que vertebran la publicación –recursos narrativos, reacción de la crítica, peculiaridades de la novela gótica española frente a la europea, su relación con el contexto histórico y literario, entre otros aspectos–, analiza toda una serie de aspectos que tendrán una gran incidencia para el esclarecimiento de aspectos realmente interesantes, pues no prescinde ni de los elementos o motivos sociológicos ni del entramado social que rodea todo lo concerniente al mundo editorial y al público lector. De ahí la importancia en España de las traducciones, especialmente de las novelas góticas de Ann Radcliffe, cuyo editor, Cabrerizo, difundió en la España del primer tercio del siglo XIX de forma tardía si tenemos en cuenta las fechas de las ediciones *princeps* de esta autora y novelistas ingleses en general. La relación de novelas góticas reseñadas y analizadas por López Santos es copiosísima y escrupulosa en su ordenación cronológica y circunstancias relevantes que inciden tanto en su traducción como adaptación de los hechos, incidiendo, especialmente, en las traducciones de obras inglesas vertidas al francés y más tarde al español, o traducciones de obras originales debidas a autores franceses que tuvieron gran éxito en España.

Si el mundo editorial es fundamental para sentar las bases de la difusión y éxito de la obra, no menos interesante es el análisis de otros aspectos altamente esclarecedores para el conocimiento de la novela gótica desde una perspectiva amplia, fundamentada en las circunstancias y motivos literarios y estéticos, consciente Miriam López Santos de la importancia de situar el nacimiento de la novela gótica en un contexto histórico y literario poco apto para veleidades fantásticas y sobrenaturales. Apreciaciones que no sólo se basan en los rasgos más significativos de la propia novela gótica, sino también en el estudio del género novela en una época en la que era considerada como un género menor, de ahí la prevención de muchos escritores a lo largo del

siglo xix de no escribir novelas dado el prejuicio de la crítica. Si a esto añadimos que la obra literaria debía ser respetuosa con los preceptos morales, la novela gótica no sólo actuaría en detrimento de ellos, sino que se fundamentaría en lo inverosímil, incumpliendo la máxima preceptiva de instruir al lector.

La evolución de la novela gótica en España, así como las sucesivas manifestaciones y fases de relatos en los que se percibe con nitidez los rasgos propios de misterio, terror y fantasía, con predominio de lo sobrenatural, remite al lector a obras publicadas a finales del siglo xviii, aunque el momento álgido del éxito de la novela gótica se produce en la segunda década del siglo xix; época en la que se compagina tanto la producción original como las traducciones. Las analogías y concomitancias entre la novela gótica española y la extranjera constituyen en la presente monografía un apartado esencial para la comprensión de dicho género en España, pues reúne una serie de peculiaridades que no se dan en obras editadas fuera de España. Otro tanto sucede con el análisis de los prólogos que figuran al frente del texto literario, cuyo aporte noticioso apenas ha sido analizado por la crítica y, salvo en raras ocasiones, como en el caso presente, ha sido tenido en cuenta a fin de sustentar las bases de esta mencionada singularidad de los lectores españoles. Evidentemente, en el preciso campo de las adaptaciones *La Galería Fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez ocupa un lugar señero en el estudio de López Santos, obra transformada, reelaborada y refundida como original y cuya adaptación con su homónima fue de una meticulosidad encomiable.

En un estudio de esta envergadura no podía faltar una catalogación de novelas góticas desde distintas perspectivas. Cerrar un trabajo de esta forma es siempre de eterno agradecimiento para investigadores o amantes del relato gótico. Un catálogo en el que convergen tanto las novelas con motivos góticos como novelas góticas adaptadas, desde las anónimas o publicadas con seudónimos hasta las debidas a plumas extranjeras de renombre conocido. Evidentemente figura también un repertorio de novelas góticas españolas y una bibliografía en la que se recoge todos los estudios publicados desde el momento de aparición de las novelas hasta el momento presente.

La novela gótica en España es un trabajo de investigación a todas luces. Miriam López ha sabido conjugar los múltiples aspectos que deben tenerse en cuenta en una monografía de estas características. Ha sabido ordenar los materiales con precisión e inteligencia. Monografía en la que se conjuga perfectamente los estudios críticos más representativos e importantes de los siglos xix y xx con sus acertadas reflexiones personales. La consulta de un amplio corpus crítico ha sentado las bases en la elaboración de un trabajo de investigación, sin dejar a un lado las reflexiones relativas a la importancia de las mismas. Es decir, se percibe su sentido crítico gracias a las matizaciones y reflexiones sobre lo que ha apuntado la crítica anterior. Se trata, pues, en definitiva de una obra que no sólo la debe leer o consultar el estudioso de la novela gótica, sino también un determinado sector de lectores interesados en una modalidad literaria que llega incluso a influir en los géneros narrativos de la época, especialmente durante el primer tercio del siglo xix. Tanto el cuento, como la novela corta y relatos pertenecientes a la novela histórica española serán los mejores exponentes de este trasvase de motivos y recursos literarios pertenecientes a la novela gótica.

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

José Joaquín de Mora. *Leyendas españolas.* Edición de Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Clásicos Andaluces. 2011. 558 pp.

> ¿A dónde están las fábricas, las lonjas
> los caminos, los puentes, los canales?
> No es eso lo que abunda. Curas, monjas,
> duques, condes, priores provinciales.
> Esa es España. Huecos como esponjas
> los que chupan los gérmenes vitales
> del pueblo, se arrellanan en la silla,
> diciendo: «Ésta es la octava maravilla».

Esta octava, la LXXXIV de *Don Opas*, nos deja oír la voz, crítica, airada, indignada, de un personaje singular que floreció en la España torturada y convulsa de los primeros cincuenta años de la centuria decimonónica.

De entre las muchas figuras secundarias que en la literatura del romanticismo han quedado ocultas por la pujanza de estrellas como Larra, Espronceda y Bécquer, una de las más apasionantes y al mismo tiempo más desconocidas es la del gaditano José Joaquín de Mora. Figura presente ya en la celebérrima «polémica calderoniana» y que culminó su carrera literaria, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, en las páginas de *La América*, reseñando las novedades literarias de Alemania, Inglaterra, Francia e Italia. En su larga vida le dio tiempo para ser periodista, economista, poeta, crítico literario y educador, para ser exilado y consejero íntimo del gobernante, para dejar su huella en Francia, Inglaterra, Perú y Chile, para vivir grandes éxitos y grandes fracasos, para contraer grandes amistades y furibundas enemistades. Su biografía sería, sin duda, una de las más apasionantes que se puedan escribir y al tiempo una de las más difíciles de realizar, dado el incesante peregrinaje por países y continentes que fue la vida de Mora.

Pero el desconocimiento del que hablaba antes ha hecho que muy poco se conozca de la obra de Mora. La fuente principal de información que teníamos de él hasta el momento es ese monumento a la investigación que tiene por nombre *Liberales y Románticos*, en el que el maestro Vicente Llorens nos enseñó tantas cosas sobre esa generación romántica que conoció el exilio y fue atacada y vilipendiada por el absolutismo fernandino. De su obra literaria apenas se han reeditado modernamente algunos cuentos, dentro de las antologías que yo mismo he publicado sobre el cuento romántico. Su abundantísima obra periodística yace en los estantes de nuestras bibliotecas, en las páginas de tantos y tantos periódicos decimonónicos. Pero quizás lo más granado fundamental y personal de su obra literaria sean estas *Leyendas españolas* que saca ahora a la luz la colección «Clásicos andaluces» en una modélica edición de dos consumados especialistas en la literatura de los primeros años del XIX como son García Castañeda y Romero Ferrer.

Las *Leyendas españolas* aparecieron en 1840, el llamado *annus mirabilis* de la poesía romántica, fecha en la que confluyen ediciones de los más importantes poetas del romanticismo español. En muchos casos esa es la única mención que se hace en manuales y estudios a las poesías de Mora; una inclusión en una lista en la que se cuentan también obras como los *Romances históricos* del Duque de Rivas y las *Cuentos y tradiciones populares* de Romero Larrañaga. Pero a pesar del título y de la temática de estas *Leyendas españolas*, Mora es un autor diferente, muy diferente, de sus compañeros de generación y su forma de entender la poesía muy personal y enteramente distinta.

Se puede comprobar esto con la lectura de esta edición; por primera vez desde hace más de 150 años los lectores pueden conocer de primera mano esta obra, ahora con anotaciones y explicaciones que ponen de relieve muchos de los aspectos de esta original personalidad del *Mirtilo gaditano.*

Los editores presentan esta obra con un amplia y sustanciosa introducción en la que van examinado con agudeza muchas de estas originales características de Mora. La primera parte de la introducción se dedica a la vida del autor, obligadamente escueta en su redacción por causa de las dificultades de realización que antes he mencionado y, sin duda, de las exigencias editoriales. Pero sin embargo, los editores aprovechan estas pocas páginas para aclarar un punto que hasta hora estaba envuelto en muchas sombras y que hace referencia a las creencias religiosas de Mora y en particular a su conversión a la religión evangélica. García Castañeda y Romero Ferrer entienden que esa conversión se produjo, según todas las probabilidades, en Londres, y opinan que la influencia de Blanco White para ello pudo ser determinante. Indican asimismo que Mora, firmando exclusivamente con su apellido, es el autor de varios himnos editados en la colección evángelica *Cantos espirituales* (Londres, 1855).

En su estudio sobre las *Leyendas*, los editores hacen notar que fueron escritas en las años de la emigración de Mora, en Inglaterra y en distintos países hispanoamericanos y que están trufadas de un acusado escepticismo, no literario, sino vital, ya que el autor ha sido activo partícipe, tanto en España como en América, de movimientos políticos de corte liberal, todos ellos acabados en el fracaso. De ahí su visión revisionista, y humorística, de un humorismo desencantado. La mayor originalidad de Mora, indican los editores, es presentar en un ambiente romántico, escenarios románticos y temáticas románticas unos personajes que en su apariencia y tipología pueden pasar por románticos, pero que en su interior son seres vulgares y corrientes cuyas acciones y pensamientos nada tienen que ver con la épica, el sacrificio. el honor y los grandes sentimientos que encontramos, por ejemplo, en las leyendas de Zorrilla o en los Romances del Duque de Rivas.

En su escepticismo, apuntan García Castañeda y Romero Ferrer, Mora no diferencia entre leyenda e historia pues opina que igualmente falsas son unas y otras y que la historia no es sino un intencionado falseamiento de los hechos a beneficio del poder. Por ello no duda en retorcer hechos y situaciones para que puedan servir para aludir a los acontecimientos políticos de su propia época y los personajes que están a su alrededor. Por ello interrumpe constantemente la historia con digresiones en las que se hacen referencia a todo tipo de temas y situaciones. Tan abundantes son a veces estas digresiones que se convierten en uno de los elementos más característico y personales de estas *Leyendas* y más desveladotas de la personalidad, ideas e intenciones del autor.

El humorismo es una de las características más fundamentales de las Leyendas Españolas. De ahí el intencionado prosaísmo, la mezcla de tono, pasando de lo sublime a lo coloquial, los ripios y las rimas fáciles. Todo siempre al servicio de la ridiculización de aquellos personajes que están siempre en el punto de mira del autor; reyes, clero, nobles y todos aquellos personajes que ostentan de una manera u otra el poder. Pues, para Mora, tan injusta es la distribución del poder que nadie que lo posea lo merece, ni por sus virtudes, ni por sus conocimientos. Parte Mora de una visión de la historia cíclica, en la que España vuelve cometer una y otra vez los mismos errores. Por ello sus *Leyendas* ambientadas en la Edad Media tienen relación directa con la época que le tocó vivir y al mismo tiempo representan una protesta y una burla de la construcción de un imaginario español cristiano, folklórico y tradicionalista que en esos mimos años se estaba plasmando y al que él siempre se opuso. En estos poemas se puede encontrar un extraordinario paralelismo entre lo que se cuenta y la historia del siglo XIX; y en los dos casos la visión, el ángulo es idéntico: el del perdedor.

Son testimonio estas narraciones en verso, según los editores, de que a la altura de 1840, Mora conservaba sus ideales, pero no sus esperanzas; que sus ambiciones de un cambio, de ver el liberalismo en el poder, se habían estrellado contra la certidumbre de que en los españolas

había algo apuesto al liberalismo. En su tiempo y en todos los tiempos. Por ello estas *Leyendas*, concluyen: «podrían considerarse como la obra más vitriólica y esperpéntica de las escritas por los liberales españoles en el exilio durante el reinado fernandino» (LIII), Y por ello, añado, tan importante y necesaria es esta edición en la que los profesores Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer devuelven al lector del siglo XXI estas veinte historias, estos veinte poemas, que constituyen uno de los libros poéticos más personales, originales, comprometidos y, al tiempo modernos, incluso actuales, del Romanticismo. Pues sin mucho esfuerzo, podemos detener la lectura en varias de las estrofas de Mora y darnos cuenta de que con muy pocos esfuerzo, podemos aplicar muchas de ellas a los tiempos que corren. Verbigracia:

> Siempre ha sido lo mismo, dicen todos.
> Es verdad: el poder siempre es el mismo.
> Pero al menos los árabes y godos
> no cubrían de rosas el abismo.
> Hoy con mil artificios y recodos
> quiere hacernos creer el despotismo
> que en nuestro bien trabaja y se desvela…
> Es muy gorda la píldora y no cuela.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Camiño Noia Campos, *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antoloxía e bibliografía.* Universidade de Vigo: Servicio de Publicacións, Vigo, 2010.

Es el segundo libro de la autora sobre el mismo tema; el anterior es de 2002, *Contos galegos de tradición oral*, Ed. Nigratrea, Vigo.

Fueron pocos los estudiosos que prestaron atención a la narrativa gallega de tradición oral o, por lo menos, que se la prestasen en el siglo XIX o principios del XX cuando era esperado (los cuentos de los hermanos Grimm son de 1812 y 1815); entonces nuestra tradición oral estaba aún muy viva y se podía haber hecho una buena cosecha.

Pasó lo mismo con el cancioneiro, que también tuvo que esperar hasta finales del siglo XX para que alguien hiciese un trabajo de campo intensivo. Recuerdo cuando le ayudabamos a Dorothé Schubarth a transcribir cantares y romances para el *Cancioneiro popular galego* la decepción que nos producía tropezar, con no poca frecuencia, con versiones fragmentarias, prendidas de la memoria de los informantes por unos hilos muy gastados o rotos.

Con el cuento pasó algo semejante; se ve muy bien en los *Contos populares da provincia de Lugo* (1963), donde la eliminación de motivos en una narración es muy llamativa; puede comprobarse si se comparan versiones del mismo cuento de esa colección con los correspondientes en los *Contos vianeses* (1958); aunque hay que tener en cuenta que los de Lugo fueron transcritos por niños con ayuda del maestro y los de Viana por un maestro, Laureano Prieto, folclorista casi profesional. También se ve en versiones recogidas en este Catálogo, por ejemplo el cuento 123, estropeado hasta casi ser incomprensible. Los grandes cambios sociales y económicos que se produjeron en estos últimos 70 años motivaron una pérdida muy importante en la transmisión de los saberes populares; lo que no se practica poco a poco se deteriora y olvida.

Es verdad que en Galicia también hubo colectores de cantares. Interesados por el cancioneiro los hubo ya desde antes del XIX. José Casal y Lois, José Pérez Ballesteros y muchos otros fueron reuniendo aportaciones, algunas publicadas en la época, otras inéditas hasta hace poco (como las de Casal) y otras seguramente olvidadas en el cajón de algún archivo. Sobre el cancioneiro debemos a Domingo Blanco el catálogo de todo lo publicado hasta 1885 (la fecha en que aparece el *Cancionero popular gallego* de Pérez Ballesteros): *La poesía popular en Galicia: 1745-1885.* (Falta ahora que Blanco, u otro, acometa la elaboración del *Cancioneiro general gallego* para tener un equivalente de este *Catálogo tipolóxico do conto*).

Los refranes también tuvieron sus colectores. En este caso ha habido grandes colectores en Galicia (como fue el caso, a mediados del s. XX, de Vicente Llópiz o Francisco Vázquez Saco); también hay un paralelo de este libro de Camiño Noia en el refranero que publicó Xesús Ferro (*Refraneiro galego básico* 1987), que ahora necesita una reelaboración para convertirse en refranero general, incorporando todo lo nuevo. Hay que recordar que las colecciones de refranes, en castellano ya son muy antiguas; no hubo que aguardar al Romanticismo (cómo para las colecciones de cuentos y cantares); el gran *Vokabulario de refranes* de Correas es de 1627. La paremiología, en realidad, ya se insertaba en una tradición renacentista, que tenía a Erasmo (con sus *Adagia*) entre los cultivadores.

Es verdad que también el cuento popular pasó al libro, y por lo tanto a la tradición culta, desde hace mucho; en la tradición románica podemos recordar casos como lo de Boccaccio o D. Juan Manuel, que reescribieron cuentos de la tradición oral; si contenían «exempla» y si acababan en «moraleja», aún mejor. Los *fabliaux* franceses también tienen un fondo popular. Los romances, que son una forma narrativa en verso, encontraron también coleccionistas desde muy antiguo; en el siglo XVI hay varias *Flores de romances castellanos* (*flor* es cómo le llamaban entonces a la «antología»). Pero eso tiene muy poco que ver con la preocupación folclorística que floreció en el siglo XIX cuando se comienza a prestar atención a las tradiciones nacionales.

Las raíces de la nación estaban en el pueblo, principalmente en su lengua y en las obras anónimas vehiculadas en ella. Tanta importancia tuvo esta tradición que en el caso de varias lenguas nacionales europeas fue la tradición popular (el cuento y la épica) el principal sustrato para su constitución como lenguas literarias. Eso es por lo menos lo que se cuenta a propósito del finlandés, donde el *Kalevala*, el poema fundacional de la literatura finlandesa fue redactado por Lönrot (1835-36) a partir de leyendas karelias (de manera similar a lo ocurrido en Galicia con Rosalía y sus *Cantares Gallegos*). Lo mismo aconteció con las literaturas croata y serbia, que se canonizaron como lenguas literarias a partir de los textos orales (cuentos, leyendas, épica); el serbio por obra de Vuk Karadžić, que, entre 1818 y 1851, acometió una reforma idiomática radical del serbio basándose en el folclore neo-štokavo; hoy la lengua reformada por Karadžić es el estándar serbio. Con el croata pasó lo mismo: se estandarizó el dialecto štokavo hablado a las afueras de Dubrovnik, y en este caso la codificación del idioma se debe a Ljudevit Gaj.

El caso es que durante los dos últimos siglos, unos madrugando más que otros, en todos los dominios lingüísticos en los que había una conciencia nacional más o menos acusada se organizaron grandes colecciones de literatura popular. Cerca de nosotros está el caso bien conocido del romancero español, que fue una obra formidable llevada a cabo por Menéndez Pidal durante muchos años. Un nieto suyo (Diego Catalán) dedicó un libro muy voluminoso a la historia de esta empresa (*El archivo del romancero: historia documentada de un siglo de historia*, 2001); en esa recolección tomaron parte también algunos gallegos. Menéndez Pidal acabó preocupándose por los tipos y temas de los romances y su difusión geográfica igual que un dialectólogo se preocupa por la extensión y difusión de fenómenos lingüísticos (particularmente léxicos). Como es bien sabido en esta obra de Pidal (cómo en otras del mismo autor, y otros autores de la escuela de filología española) hay una clara voluntad de fabricación de identidad. Pero independientemente de que se hiciera con esa intención o sin ella, desde Galicia tenemos que manifestar con envidia, que la lengua castellana cuenta desde hace ya muchos años con una documentación enorme para el romancero.

En la narrativa, todas las lenguas hispánicas cuentan, unas desde hace mucho, otras desde hace menos (pero no poco) con grandes colecciones de cuentos. Yo mismo, sin pertenecer al gremio de los que se ocupan de la literatura oral, y cito sólo lecturas personales, he inspeccionado y leído colecciones como las *rondalles* mallorquinas de Alcover (*Rondaies d'En Jordi des Racó* [Alcover murió en 1932]); las catalanas de J. Amades [murió en 1959] (*Rondallística* es el primer vol. del *Folklore de Catalunya*); los *Contos populares portugueses* de Consiglieri Pedroso (era médico, murió en 1910); o los *Cuentos populares españoles* de A. M. Espinosa (3 vols. 1946) [murió en 1958], junto con los de su hijo (A. M. Espinosa jr., *Cuentos populares de Castilla y León*, 1987); hay que recordar que los Espinosa eran americanos, de Colorado, pero para el dominio castellano hay una nómina grande de nativos, recogedores y catalogadores de cuentos.

Nada parecido en volumen había en Galicia. Es verdad que ha habido muchos gallegos que recogieron cuentos; en la bibliografía de Camiño Noia hay cerca de 100 entradas en el apartado de «colecciones de cuentos gallegos»; algunas colecciones son importantes, como la de Manuel Vidal (*Contos galegos d'antano e d'hogano* 1925), Laureano Prieto (*Contos vianeses* 1958), *Contos populares da provincia de Lugo* (1963), Loís Carré (*Contos populares da Galiza* 1968), Alicia Fonteboa (*Literatura de tradición oral en el Bierzo* 1992), Aquilino Poncelas (*Estorias e contos dos Ancares* 1992 y *Estorias e contos do Bierzo de dos Ancares* 2004). Pero ninguna equiparable a las mencionadas en el párrafo anterior.

Esta colección la tenemos ahora en esta obra de Camiño Noia. Ya nos había dado un adelanto de lo que iba a ser en su colección de *Contos galegos* mencionada antes. Ahora aquella colección se convirtió en catálogo tipológico el doble de grande. En este catálogo se sigue

básicamente la clasificación propuesta en el célebre libro de Aarne-Thompson. Como es sabido debajo de este nombre se esconden en realidad dos autores. El primero es un folclorista finlandés, Antti Aarne (muerto prematuro, en 1925) a los 58 años, autor de un célebre índice de tipos de cuentos populares (*Verzeichnis der Märchentypen*, 1910), que en Galicia ya era manejado por Vicente Risco por los años 20. El segundo, Stith Thompson (1885-1976), un americano que pasó su vida académica principalmente en la Universidad de Indiana. En sus estudios quedó maravillado por las semejanzas que había en los motivos del folclore de los pueblos del mundo (un cuento gallego puede aparecer, con poco más cambio que el atuendo de lengua, en Rumanía); estas semejanzas unas veces son debidas a invenciones individuales, coincidentes e independientes, pero otras, la mayoría, son resultantes de la difusión. Motivado por esto, Thompson acometió un trabajo de clasificación de motivos. Su clasificación es como la de los biólogos. De hecho en un congreso al que asistió en Suecia en el año 1935 era saludado en la prensa como el "Linneo del folclore". Pues bien, sin saber nada de Aarne, en 1925 había compuesto un manuscrito de 400 páginas sobre motivos narrativos populares. A la muerte de Aarne, Thompson amplía su *Verzeichnis*, lo traduce al inglés y lo publica en 1928 bajo la autoría de los dos como *Types of the Folktale*. Hay que decir que los dos estaban lingüísticamente muy preparados para poder hacerlo porque eran capaces de leer infinidad de lenguas (Thompson sabía griego, latín, ruso, finlandés, estonio, todas las lenguas germánicas y románicas y posiblemente alguna más). Thompson, que había ampliado notablemente su catálogo de motivos narrativos publica, entre 1932 y 1936, en seis volúmenes, el monumental *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, reeditado en 1955-1958 y reimpreso alguna vez más después de la muerte del autor. Pues bien, este libro acabó siendo para los folcloristas como el *Systema naturae* de Linneo, porque también los cuentos (y otros textos narrativos) populares se pueden clasificar por grandes géneros (tipos) dentro de los cuales pueden aparecer motivos diferentes.

Pero igual que Linneo no clasificó todo, porque hubo muchas especies que desconocía, y vinieron después otros naturalistas que completaron su sistema, también el sistema de Aarne-Tompson tenía motivos sin descubrir (tipos pocos). Y así fueron añadiéndose nuevos motivos por parte de catalogadores que siguieron aquel sistema. Hoy (desde 2004) 49 años después de la última edición del Aarne-Thompson hay una revisión hecha por un folclorista alemán de la Universidad de Duisberg, Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, en tres volúmenes, publicada como las ediciones anteriores por la Academia de las Ciencias de Finlandia, de manera que ahora se une a las letras AT (de Aarne-Thompson) el U de Uther, ATU.

Todo esto viene al caso para decir que el libro de Camiño Noia obedece a esta clasificación canónica y se homologa con cualquier catálogo moderno de cuentos populares europeos o americanos (no sé lo que hacen los africanos y los asiáticos). Eso quiere decir que el índice del *Catálogo tipolóxico do conto galego* coincide casi en la totalidad con la clasificación AT (o ATU) en lo referido a los tipos: cuentos de animales, de magia, religiosos, realistas, del ogro estúpido, chistes, fórmulas. Por eso cada título es traducido al inglés conforme a las entradas de AT o ATU. Puede variar algo en los tipos debido a que en algún caso en Galicia hay lagunas o en otros hay algún tipo nuevo. Pero esto (igual que en la clasificación de Linneo) está previsto y el caso específico tiene acomodo dentro del sistema.

Lo mismo que el libro cumple estos requisitos, cumple también los otros requisitos de una buena colección pues

a) Cada cuento se transcribe respetando la variante dialectal en que fue recogido (o la forma que tenía en la transcripción de donde fue tomado, si es que procede de fuentes escritas).

b) Cada cuento lleva la referencia de fuente: bibliográfica, si lo es, o bien los datos referidos al informante, localidad, año y colector.

c) En caso de ser pertinente se inserta una nota erudita en la que se citan correspondencias del cuento gallego con versiones diferentes, de dentro y fuera del dominio gallego, así como de las versiones literarias que pueda tener, desde Esopo hasta hoy.

En definitiva: tenemos para la narrativa oral gallega, y el mérito se le debe a Camiño Noia, un corpus equiparable al de cualquier otra lengua europea. Quien en el futuro se dedique al estudio de los tipos de cuentos internacionales no encontrará una laguna para el dominio gallego, porque ya tiene su catálogo; y si el libro de Hans-Jörg Uther conoce una segunda edición es probable que algún tipo nuevo, documentado por primera vez aquí (y hay varios) entrará como una especie más.

Aparte del interés que pueda tener el *Catálogo* para eruditos folcloristas, tiene otras utilidades en las que no voy a entrar; como por ejemplo servir de base para preparar materiales didácticos. Igualmente, los lectores gallegos que busquen cuentos para divertirse ya no necesitan buscar las colecciones de Grimm, Andersen o Perrault; los tienen en este libro a su disposición, y ambientados en su mundo cultural. Cuando un lobo ayuda a unos carneros a partir un prado, la imaginación del lector coloca los personajes en un prado gallego.

Quiero acabar recordando que la colección de cuentos del *Catálogo do conto galego* no se agota en este libro. La autora remite con frecuencia a un corpus que ella llama AGANO (Archivo Gallego de Narrativa Oral), que es un repositorio donde están todos los cuentos recogidos en este libro y muchas otras variantes. Creo que pasado algún tiempo debería ponerla a disposición del público en internet. Con herramientas de consulta apropiadas sería una fuente de información muy útil y además tendría una difusión mucho mayor. No veo lejos el día en que se comiencen a colgar en internet colecciones de cuentos catalogados por el sistema ATU; e igual que hoy podemos ir a una base de datos de peces del mundo y buscar, por el nombre científico, *Sardina pilchardus* y se nos devuelven los nombres vulgares de la sardina en la mayoría de las lenguas, algún día podrá buscarse el tipo 759 de ATU (o su nombre en inglés) y nos devolverá el cuento del «cura pecador» en todos los idiomas en que esté recogido, incluido el gallego. Es una pequeña fantasía con la que me permito acabar.

ANTÓN SANTAMARINA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Montserrat Ribao Pereira (ed.). *Emilia Pardo Bazán, Teatro completo.* Madrid: Akal, 2010, 650 pp.

Tras varios años de trabajo dedicado a los manuscritos inéditos de Emilia Pardo Bazán, la investigadora Montserrat Ribao Pereira nos ofrece ahora la primera edición de la producción dramática de esta escritora en la madrileña editorial Akal. A ambas hay que felicitar por la consecución de tan original y necesario proyecto. Sin duda lo hubiese hecho la misma Doña Emilia; ella que intentó renovar la escena teatral con nuevas ideas y con una nueva estética, arrostrando con valentía los riesgos que sus creaciones corrían ante un público poco dispuesto a recibir un teatro henchido de ideas y de valores a contracorriente y escrito, además, por una afamada novelista. Ella fue, según le apodó la crítica, la «nueva Lope con pantalones» por osar penetrar en las varoniles esferas de la creación dramática. Mariano Miguel del Val, entre otros críticos, lo vociferó con inquina en *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán* (1907).

No es que la composición dramática fuese una de las últimas veleidades de la novelista ni tampoco que pusiese su empeño, siguiendo las enseñanzas de Emilio Zola, en acercar la novela al teatro, como había ido experimentando Benito Pérez Galdós. El teatro siempre fue uno de los centros de interés de Emilia Pardo Bazán, como espectadora, como crítica e incluso, desde temprano, como creadora. Hacia 1870, documenta Montserrat Ribao, había lanzado ya sus primeras armas en la composición de *El Mariscal Pedro Pardo*; pieza que ella mismo habría rescatado en dos números sucesivos de la revista *Madrygal* en 2000-2001, y también por F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís en un volumen editado por la Diputación de Lugo en 2001. Porque, según Pardo Bazán, la teatralidad no es dote innata ni acrisola un carácter misterioso y mágico prácticamente impenetrable para el prosista, inquiría en *Polémicas y estudios literarios* (1892): «¿Qué significa ese *don* famoso, esa quisicosa indefinible, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y distinta de la inspiración; esa maña o tino, mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras?» (pp.198-99). La escritora estaba ya columbrando lo que se haría años después realidad: la tibia recepción o el fracaso rotundo de sus obras, pisoteadas por la crítica coetánea por no saber o no querer entenderlas. Curioso resulta que ahora se lean y valoren de manera tan substancialmente distinta como puntualmente va especificando la profesora Ribao, recabando los juicios críticos que desde entonces estas obras han ido mereciendo.

Como bien reza el título *Emilia Pardo Bazán. Teatro completo* (Akal, 2010) es un volumen de 650 páginas en el que por vez primera se compilan todas las obras dramáticas de Doña Emilia. Monterrat Ribao no se ha contentado con publicar las obras que en vida diese a conocer la escritora, ya fuese en escena o parcialmente de modo impreso en el tomo 35 de sus *Obras completas* (1909) –luego reeditadas por Federico C. Sainz de Robles (1947)–, sino que ofrece al lector, con ese nada vano adjetivo de completo, todos los inéditos, originales y traducciones –integrales o parciales– relacionados «con su labor de dramaturga» (p. 59); labor que ella ha realizado además con la honestidad y la modestia propias del buen investigador, consciente de que cualquier trabajo del «catálogo de obras teatrales de Doña Emilia se cierra de forma solo provisional» (p. 59).

Abre el volumen de *Teatro completo* un extenso estudio preliminar articulado en dos partes. La primera, «Emilia Pardo Bazán en su contexto» (p. 7-13), facilita al lector los datos biográficos imprescindibles para comprender la singularidad de la figura de la escritora en aquel contexto decimonónico y de entresiglos, tan reticente a la incorporación de la mujer en las esferas públicas, aun como mujer de Letras. Aquella alma de varón en cuerpo de mujer –gustaban describirla a la sazón– sobresalió, acertada y sintéticamente lo expone la profesora Ribao, como narradora, periodista, dramaturga y como «divulgadora del naturalismo, del evolucionismo, de Darwin, de la

literatura rusa y de la francesa» (p. 10); denso listado al que se suma el variado elenco de conocimientos sobre los que disertó en sus crónicas y ensayos a lo largo de su existencia.

La segunda parte, titulada «El teatro pardobazaniano», constituye el cuerpo central del estudio introductorio. El lector podrá ir descubriendo la breve trayectoria de Emilia Pardo Bazán como dramaturga siguiendo un riguroso orden cronológico de los estrenos, de la edición o de la composición de las piezas dramáticas, cuando se han podido encontrar datos suficientes para fechar los textos. Dicha trayectoria se inaugura, al menos por orden de estreno aunque probablemente no de composición, con *El vestido de boda*, un monólogo dramático estrenado por Balbina Valverde en el Teatro Lara de Madrid en 1898. Se caracteriza por ser «un alegato sobre la configuración de un nuevo patrón femenino a finales del siglo XIX» (p. 18) y por su metateatralidad, asunto aquí analizado con detenimiento.

Seis años después volvería el nombre de la escritora a figurar entre las funciones ahora en el Teatro de La Princesa con *La suerte* (1904), protagonizado por María Tubau. Se trata de un diálogo dramático basado en el maridaje de generosidad y codicia que caracteriza al personaje principal, Na Bárbara, antigua buscadora de oro en el Sil. Frente a esa figura del buscador de oro, cuyos modelos podían haber sido según Montserrat Ribao *La fièvre d'or* de G. Aimard y *La febre d'or* de Narcís Oller, destaca la construcción de un personaje símbolo «de la lucha contra el destino» (p. 24).

Son también personajes con densidad simbólica los de *Verdad* (1906), pero ahora recogiendo la tradición mitológica como detenidamente analiza la investigadora. La cronología de este drama resulta algo compleja, ya que fue una de las obras compuestas al cerrarse el siglo XIX, pero que Doña Emilia volvió a escribir en 1905 siguiendo las indicaciones de María Guerrero y Fernando de Mendoza –quienes la representaron–. Aunque Carmen Bravo Villasante la dató en 1904 –fecha que se sigue citando–, la reescritura de *Verdad* es posterior, a nuestro entender, ya que coincidió con el estreno de *La suerte*.

Nuevos temas en odres viejos podría resumir la percepción que se tiene de *Cuesta abajo* (1906). En ella reconoce Montserrat Ribao la huella de las técnicas dramáticas románticas, en particular la sombra del Duque de Rivas, y referencias metaliterarias del Siglo de Oro; si bien, e últimamente se han vuelto a destacar «las convicciones feministas de las protagonistas y el espiritualismo de las mismas» (p. 35) o incluso, según apunta Francisco Nieva, el realismo con influencias ibsenianas.

Caso singular es el de *El becerro de metal* compuesto en 1906 pero estrenado en 1922 por María Guerrero y Fernando Mendoza en el Teatro Calderón de Valladolid, como homenaje póstumo a la escritora en el primer aniversario de su muerte, según documenta Montserrat Ribao. En ella, una vez más, reflexiona Doña Emilia sobre «una sociedad en la que, si bien los valores de pasado –ligados al honor y buen nombre de un linaje– se han perdido o resultan obsoletos, la generación que ostenta el poder (social, económico, político o cultural) se revela incapaz de trascender lo material para conformar un orden de prioridades, acorde con los nuevos tiempos, que tenga en cuenta asimismo el espíritu y los valores del alma» (p. 37). Por ello resalta la investigadora que Doña Emilia recurre a la ironía romántica para enjuiciar el positivismo finisecular, lo cual no obsta para que otros críticos, como Nieva, la consideren «afín al mejor teatro naturalista de su tiempo» (p. 40).

Las dos obras siguientes –editadas pero no representadas– en las que se detiene Montserrat Ribao son *Juventud* –antes titulada *El águila* y después *Más*–, en la que distingue la editora ecos vetustentes y celestinescos basándose en el estudio de los espacios y en el comportamiento de los protagonistas (p. 43), y *Las raíces* –antes titulada *El desertor*- en la que ella identifica interesantes referentes bíblicos que la escritora utilizó para introducir dobles discursos.

La originalidad de este volumen, como ya se ha apuntado, reside en la edición de textos dramáticos hasta ahora poco conocidos e inéditos. Entre los primeros destaca la tragicomedia para marionetas *La muerte de la Quimera* (1905), que Emilia Pardo Bazán incluyó como inicio de su novela *La Quimera* (1905). Junto a ella aparecen ocho nuevos títulos localizados entre los manuscritos de la escritora: *Nada*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Ángela*, *Tempestad de invierno*, *Fragmento de un drama*, *El sacrificio* –cuya problema de autoría está todavía resolver– y dos adaptaciones del teatro francés: *Adriana Lecouvreur* de F. Scribe y E. Legouvé (1849) y *La Canonesa* (1905), una adaptación muy libre que la escritora hizo de *La patrie en danger* (1873) de Edmond Goncourt. Planes parciales, resúmenes, anotaciones y cuartillas perdidas en estas obras nos impiden conocer de manera definitiva la labor de Emilia Pardo Bazán como dramaturga. La coincidente y lamentable pérdida de las cuartillas finales de estas obras tal vez confirmen aquellas anécdotas que circulaban en torno a sus herederos, en particular en torno a Blanca, de quien se cuenta que complacía a sus visitantes regalando hojas autógrafas sueltas –las del final de los manuscritos– de su madre. Esperemos que si aquellos visitantes las conservaron algún día las restituyan a la Real Academia Galega y podamos conocer las conclusiones de estas piezas inéditas.

Montserrat Ribao proporciona ajustado y preciso análisis del conjunto dramático pardobazaniano, desde sus fuentes hasta la recepción, y aporta el aparato bibliográfico crítico completo de cada una de ellas. En el difícil equilibrio entre documentación, análisis y valoraciones críticas que el apretado espacio de los estudios preliminares impone, sale airosa la investigadora. Con inteligencia selecciona y sintetiza lo esencial y facilita al lector todas las herramientas para que cómodamente pueda ahondar sus conocimientos. Además, ecuánime, siempre proporciona al lector las valoraciones de voces críticas antagónicas presentes y pasadas, dejándole la libertad de crearse su propio criterio con la lectura de los textos. Bien lo subraya la investigadora en el balance final «El teatro en su contexto literario», las obras dramáticas de Emilia Pardo Bazán son de «difícil encuadre en unos parámetros estéticos uniformes» (p. 55), pero contribuyen a la renovación de la escena española en los albores del siglo xx. Sirva de testimonio el redescubrimiento y las nuevas lecturas críticas que de él se está haciendo ahora.

Una bibliografía detallada y una cronología completas con varias entradas cierran esta parte del volumen aportando un aparato documental y crítico de gran utilidad para lectores curiosos, estudiantes e investigadores.

Los textos, esmeradamente transcritos pese a las dificultades que los manuscritos conllevan, incluyen anotaciones que también contribuirán a su mejor conocimiento, en particular, por especificar voces y modismos gallegos. Montserrat Ribao demuestra en ello sus dotes de editora. Por otra parte, completa y ameniza su edición con una serie de ilustraciones y retratos de Doña Emilia, de su hija Blanca y de la actriz María Guerrero muy poco conocidos. Este material gráfico procede del fondo de la familia Pardo Bazán que custodia la Real Academia Galega.

Quede esta obra como excelente ejemplo de la labor que todavía está por hacer en los estudios literarios sobre el siglo xix para la recuperación de un patrimonio que algunos no desdeñarán en considerarlo gallego, otros mera y exclusivamente nacional.

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de L'Adour

Jacques Pavlovsky. *Isaac Pavlovsky, suivi de En cellule, mémoires d'un nihiliste.* Orthez: France Libris, 2011, 306 pp.

Es difícil reconstruir la memoria del pasado familiar, asomarse a sus silencios y retener sus voces, sin que intervengan factores que empañen con las nieblas de la fantasía el recuerdo, especialmente si el pasado se resiste a ser conocido y sobre él pende la notoriedad (relativa) de un nombre asociado a los tiempos de la lucha contra la autocracia zarista. En el empeño de dilucidar una figura borrosa casi inasible pueden infligírsele atributos inconmensurables o negársele otros más pedestres. No incurre en tal género de escollos el biógrafo de Isaac Pavlovsky (1853-1924), quien más ha hecho por restituir su trayectoria vital, su nieto Jacques. Rastreando fuentes diversas, sumergiéndose en legados bibliográficos y epistolares aún conservados, explorando cada brizna, apelando, sobre todo, a los documentos positivos, a las imágenes perennes de la fotografía, y, también, al feliz azar de los encuentros, consigue Jacques Pavlovsky dar encarnadura a un escritor y periodista que fue testigo de su tiempo y que no se limitó a cumplir tal función sino que quiso imprimirle un sesgo de lucha y de redención. Amigo de Chéjov y Turguénev, observador atento de la vida española del último tercio del XIX, fue autor de trabajos periodísticos que dieron cuenta de su paso por la Europa de entonces y dejaron una huella que, gracias a Jacques Pavlovsky, podemos conocer hoy mucho mejor. Como advierte su descendiente, declarando sus intenciones, «Il me faut dans ces pages raconter l'homme avec rigueur et précision sans ne céder jamais à l'invention, au roman ou à l'à-peu-près. Donner des faits, au détriment de belles envolées, de l'envie de séduire ou de convaincre un peu plus» (p. 43).

Este libro desglosa –con un rico álbum de fotografías, valioso acervo del que el autor, fotógrafo de prensa él mismo, ha ido haciendo acopio en el transcurso de los años– en quince capítulos precedidos de una presentación y seguidos de un epílogo, el itinerario vital de Isaac Pavlovsky de Taganrog a París –está enterrado en el Père-Lachaise–, trazando sus orígenes familiares, dando cuenta de su condición de judío y revolucionario, de sus amores desdichados, de los cuarenta años en fin de ejercicio de la profesión periodística… Afloran las desavenencias con Alexei Suvorin, el director de *Novoe Vremia*, por declararse como Chéjov *dreyfusard*, sus viajes y amistades, sus veraneos, la conciencia de asistir al derrumbamiento inexorable de un mundo… Ante nuestros ojos se alza la figura de Isaac Pavlovsky y cobra sentido el afectuoso recuerdo que le dedicaron escritores como Narcís Oller o Emilia Pardo Bazán, que lo trataron. Íntimo amigo del catalán, y cicerone de la sección rusa en la Exposición parisina de 1889 de la segunda, traductor de Tolstói y Ostrovski, Chevalier de la Légion d'Honneur desde 1895, tuvo ocasión, como ha estudiado González Herrán, de calibrar el alcance de la literatura española de la Restauración, que dio a conocer en su país y tradujo, y a su vez, como correa de transmisión, de difundir su accidentada historia y la de sus conterráneos en los círculos franceses y españoles de los que formó parte.

El nieto francés fue desde muy pronto consciente de la diferencia que su familia representaba en el entorno galo. El libro comienza con la constatación de esa perplejidad y la búsqueda de una identidad que sabe perdida. El padre, André, no es pródigo en confidencias familiares; son los retratos –particularmente el que firma Kuznetsov en 1897, reproducido en la cubierta– los que interpelan al autor de estas páginas a través de una mirada frontal, inquisitiva y a un tiempo cercana. Escribir este libro representa para Jacques Pavlovsky descubrir el vínculo de su padre con el pasado, completar su examen profesional como arquitecto, al que ha dedicado otra obra, embrión de la presente, con el del sustrato familiar, más esquivo, del padre del padre. A través de los libros que este conservó, escritos en un cirílico indescifrable ya para los herederos, a través de los objetos de la cultura eslava, de las viejas fotografías guardadas en un viejo cajón

de la residencia familiar en San Juan de Luz, y del empeño de Jacques Pavlovsky, experimentado fotógrafo de la Agencia Sygma, hoy jubilado, y autor de poderosas imágenes de guerra tomadas en Vietnam e Irak, joven en el mayo del 68 que captó la mirada de Patricia Highsmith y de Simone de Beauvoir, y autor ahora de un trabajo para el que ya venía reuniendo materiales gráficos que brinda con generosidad a los interesados en la página web dedicada a su abuelo ruso: así es como surge esta semblanza hecha de retazos huidizos.

«Mais nous, les Pavlovsky, nous sommes aussi d'ailleurs», leemos en p. 16. El sonido de su apellido en París es otro. A lo largo de tres lustros, el nieto irá descubriendo al abuelo ruso que vivió en la rue Gounod, escolarizó a sus hijos en el Lycée Carnot y dejó el rastro de su presencia parisina en la Bibliothèque Nationale, sita a la sazón en la rue de Richelieu.

Las sevicias del exilio y la fuerte represión antisemita deciden una suerte de «errance identitaire» (p. 36) que obrará como motor de la existencia. La militancia contra la tiranía conduce a Isaac a la prisión preventiva, durante medio año con intervalos, y al consiguiente quebranto de sus condiciones físicas y psíquicas: el fantasma del suicidio, la enfermedad descrita con detalle naturalista, las alucinaciones visuales y auditivas quedaron registrados en el texto que firmó para *Le Temps* en noviembre de 1879 bajo el título de *En cellule* y que se recoge en traducción al francés realizada por A. N. Lukanina-Rykacheva. La evasión a Francia abre una etapa de salvación, es el tiempos de los estudios de Medicina, pero también de pobreza. Se da noticia de la amistad con Bark y Tikhomirov, de cómo comparten las ansias de liberación, sin ser ninguno revolucionario radical. Nunca lo fue, le horrorizaba el derramamiento de sangre. Podrá volver a Rusia tras reconocer públicamente que no abraza la violencia en 1888 y beneficiarse de la gracia del zar Alejandro III, que ha sucedido al asesinado Alejandro II.

En París, en 1884, había recibido el encargo del sanpetersburgués *Novoe Vremia* de hacer un reportaje de amplio espectro –política, sociedad, cultura– sobre España. Vivirá, para cumplirlo, en un apartamento cedido por Narcís Oller, escribirá a Zola que acaba de aparecer *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, traducirá a Galdós… Durante más de un año funda su saber español en el estudio *in situ*. «Ce reportage será déterminant dans la vie d'Isaac Pavlovsky» (p. 91), y dará lugar a un libro de interés singular, *Notas de la España contemporánea 1884-1885*, aparecido en 1889 en ruso y aún necesitado de traducción completa al español. Madrid, Zaragoza, Bilbao, Sevilla, Cádiz, además de Barcelona fueron escenario de los tránsitos contemplativos del periodista, "personnage complexe" (p. 100), políglota que aprende y traduce el catalán, y ayuda a conocer la literatura rusa en España al igual que la española en Rusia.

Además de ese arduo rastreo biográfico, J. Pavlovsky nos brinda la oportunidad de conocer, directamente traducido del original ruso, el testimonio que los lectores de *Le Temps* tuvieron ocasión de leer en varias entregas. *En cellule* es, en efecto, un texto conmovedor que da cuenta exacta del dolor de la reclusión forzosa a través de las sensaciones, presididas por la privación, que el preso experimenta día a día a lo largo de varios penosos meses. Son certeras, por otro lado, las palabras que le dedica Pardo Bazán, que lo leyó en París enfebrecida por el hechizo de aquel heraldo de la libertad del pueblo ruso, hermano de los escritores que tanto amaba ya y para ella también novelista, Isaac Pavlovsky, –a quien dice tener «sincerísimo cariño» en carta a Oller en que le pregunta por él–: «las más interesantes y conmovedoras narraciones de cautivos que conozco son rusas, y entre ellas se destacan las *Memorias de un nihilista*, de mi amigo Pavlovski. El tono resignado, la sencillez melancólica de tales relatos, son de efecto cierto sobre los corazones», escribió en *La Revolución y la novela en Rusia*, en 1887.

Tras leer esta obra, hecha de trozos del recuerdo suturados por documentos fehacientes, tales como un precioso autógrafo (p. 139), se hace posible identificar al innominado amigo ruso de Pardo Bazán que le dio la clave para adentrarse «Por la España vieja», alguien capaz de abrir

los ojos al lector del *Nuevo Teatro Crítico* como acaso un español o española como ella no podría hacer, capaz de invitar a percibir la complejidad y la variedad: «Recuerdo que a un ruso amigo mío, muy partidario y admirador de nuestra patria, le dijo cierto francés: 'Llego de España ahora, y voy a escribir sobre ella'. 'Pero, ¿de cuál España viene usted y de cuál va a escribir?', contestó el ruso: 'porque hay tantas Españas como regiones españolas, y en nada se parecen unas a otras: cada cual tiene su fisonomía inconfundible'» (octubre de 1891, La España Editorial, pp. 69-70). Tenía razón aquel amigo ruso y Pardo Bazán quería dársela, aunque siempre lamentase que Pavlovsky no contestase a sus últimas cartas. Difícil es suponerle al amigo ruso desvío, y mucho menos, como muestra sin ambages un reciente *biopic* de la autora para la televisión dirigido por Zaza Ceballos, un acercamiento amoroso en el París finisecular, la presente biografía no da ese paso, tan solo apunta –además de a una «amitié amoureuse» (p. 113)–, al espíritu hostigado por el sufrimiento, al alma que se apaga, a una sensibilidad doblegada por las ansias de sobrevivir.

Abunda el libro en consideraciones pertinentes acerca de la labor que como traductor desempeñó Pavlovski, tanto de las lenguas francesa, española o catalana a la suya rusa como de ésta al francés. Cabe presumir, sin embargo, que su función como correa de transmisión en este sentido aún no está suficientemente evidenciada. Si difundió a Zola entre los lectores de San Petersburgo, hizo lo propio con novelas como *El amigo Manso* (no cortas, en sentido estricto, pese a lo que se afirma en pp. 93 y 287, donde es calificada de *nouvelle)* y textos de Oller. En el apartado final de traducciones se concluye con uns sección un tanto enigmática de su labor traductora: «Différents textes espagnols non identifiés parus dans la presse russe» (p. 289), sin explicitud mayor. Es lástima que no se haya dado, al menos, una sucinta enumeración de ellos o siquiera recogido el nombre de sus autores. ¿Fueron otros que los ya traducidos y con expresa mención en el libro? ¿Se trata de textos narrativos y/o teatrales, en consonancia con los compilados poco antes? Persisten todavía numerosas lagunas en este sentido y habrá que completar lo aquí expuesto y, en particular, discernir el papel de Pavlovsky como encargado de gestionar, traducir o hacer traducir al ruso a los autores españoles. ¿Fue por su mediación, por ejemplo, como se sustanció la traducción y publicación de títulos como *Un viaje de novios* o *La dama joven*, de Pardo Bazán, a comienzos de la década de 1890, o de *La Tribuna* (con el subtítulo de «novela heroica», según Clemessy, en la imprenta de Suv[o]rin, tan vinculado a Pavlovsky, también entonces) así como de muchos otros cuentos sueltos que menudean en periódicos rusos hasta bien avanzada la década segunda del siglo xx, cuando aún vive Pavlovsky, que sobrevive a doña Emilia tres años?

Cabe mencionar, para concluir, que el presente libro adolece de algunas erratas y errores que dificultan, especialmente en las remisiones a nota, la buena intelección de ciertos segmentos de los capítulos. Son confusas esas remisiones o, en el peor de los casos, incorrectas, porque cruzan, reiteran o alteran el orden de las llamadas y su contenido. Existen, además, algunas omisiones de acentos (por ejemplo en el relativo *où*, muchas veces sin acento grave, o *dès*, también carente de él) y de signos de puntuación. La transcripción de títulos y nombres rusos es a veces extraña, como sucede en el adjetivo «contemporánea», siempre transliterado como «sevremennoi» de su libro *Notas de la España contemporánea*, cuando la lección ha de ser «sovremennoi», abstracción hecha de la carga acentual de este término. Tal vez ha faltado una corrección de pruebas definitiva para subsanarlos en pp. 13, 14, 15, 19, 23, 24, 27, 32, 38 (un asterisco sin explicación), 47, 48, 50, 51, 54, 57, 73, 75, 77, 78, 79, 81, 86, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 115, 116, 119, 122, 123, 125, 127, 132, 133, 143, 146, 152, 158, 160, 165, 182, 183, 184, 185, 194, 205, 207, 208, 209, 211, 214, 215, 217, 220, 222, 225, 229, 230, 231, 233, 236, 239, 243, 245, 249, 250, 258, 260, 261, 262, 265, 266, 267,269, 271, 272, 275, 287, 291, 296, 297 y 298. Todo ello indica que ha faltado una lima final.

Si, como repetía Iván Turguénev, el alma ajena son tinieblas, hay una porción de la personalidad de Isaac Pavlovsky que se hurta al lector, esquiva incluso con su esforzado biógrafo. Quien firmó, entre otros, como *Yakovlev* trató de velarla o simplemente consideró que solo a él pertenecía. Hemos de agradecerle a su nieto, Jacques Pavlovsky, las luces de este libro pero también sus sombras porque son ellas las que nos hablan quizá mejor del sufrimiento y de la dignidad del silencio.

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

Benito Pérez Galdós, *Segunda Serie de Episodios Nacionales*, Tomos I y II, edición de Ermitas Penas, Madrid, Editorial Biblioteca Castro, 2011. 974 pp. y 1106 pp. respectivamente.

Los *Episodios Nacionales* son las novelas más flojas de la narrativa galdosiana. Ninguna de ellas alcanza la calidad de *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) o *Misericordia* (1897), ni en la forma, ni en el tema, ni en la creación de los personajes, ni en la expresividad verbal. Las tres obras mencionadas pertenecen al canon de la literatura en lengua castellana, mientras sus novelas históricas figuran entre las lecturas más interesantes de nuestro acerbo cultural. Sin embargo, los *Episodios* galdosianos siguen atrayendo al ciudadano culto interesado por la lectura de textos entretenidos, donde la historia y la novela se mezclan para animar el recuento de un momento en la azarosa vida nacional del siglo XIX. Y suponen un éxito de ventas a juzgar por el amplio número de versiones comerciales de los mismos, en ediciones españolas e hispanoamericanas, que demuestra un permanente interés lectorial por estas obras..

La edición de hoy, como todas las de la exquisita Biblioteca Castro, ocupa dentro de las diversas ediciones importantes de estas diez novelas que componen la segunda serie de los episodios nacionales, un papel importante, pues puede servir de referencia a futuras versiones comerciales de las mismas, ya que se trata de un texto, como es habitual y mandatorio en la colección, que recoge la última versión corregida por el autor. Estos dos volúmenes editados por una reconocida editora de novelas de Emilia Pardo Bazán ofrecen un texto pulcro, que sigue la edición de ilustrada de los *Episodios* contrastada con los manuscritos, conservados en la Biblioteca Nacional cuando ha sido posible, y que moderniza la ortografía. Asimismo, al tratarse de una filóloga capaz de análisis crítico, las introducciones factuales que acompañan a los dos tomos ofrecen prólogos de calidad.

La relectura de estas diez novelas (de *El equipaje del Rey José* (1875) a *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879) en este formato deja un buen sabor al lector, porque es precisamente en ellas donde vemos fraguarse al gran Galdós, si bien, como indica la profesora Penas el romanticismo colorea el trasfondo de estos relatos históricos. Un romanticismo como fue el español más de gestos y exterioridades que rico en percepciones íntimas. Si bien a veces Galdós, como ocurre en las pinturas de su admirado Goya, sabe incluir el trazo que desquicia las descripciones sacadas del rincón de los tópicos románticos, tan falsas, asociales y costumbristas. También otra observación de la crítica galdosiana, que Penas hace suya, resulta altamente relevante. Los lectores adictos a Galdós notamos enseguida que cuando comparamos estos textos con los *Episodios* de la primera serie, cambia el protagonista de los mismos y el propósito autorial. El entrañable y optimista Gabriel Araceli a quien conocemos en *Trafalgar* (1873) y despedimos en *La batalla de Arapiles* (1875), vio cumplidos sus deseos más queridos, el casarse con su enamorada, la noble Inés hija de la condesa Amaranta, siendo él un hombre perteneciente al tercer estado, y que incluso los aires de los tiempos le permitiran gracias a su esfuerzos personales ascender por mérito propio al grado de coronel del ejército. En cambio, la trayectoria de Salvador Monsalud, su vida y acciones rezuman pesimismo. Claro que es muy diferente el trozo de historia de España que se cuenta en una serie y en otra. La primera relata, entre otras cosas, las victorias y expulsión del territorio nacional de los ejércitos de Napoleón y la jubilosa proclamación de nuestra primera constitución, mientras en la que hoy nos ocupa se trata del malhadado reinado de Fernando VII (1814-20;1823-1833), el rey que enquistó en el consciente nacional las fanáticas disputas entre tradicionalistas y liberales que tendrán consecuencias nefastas para el país. Así pues, cabría decir que la primera serie supone un canto a la libertad, mientras la segunda ofrece un réquiem por la misma a manos del fanatismo conservador.

Penas comenta con agudeza las diversas novedades narrativas que se asoman al texto galdosiano, como la influencia de Honoré de Balzac evidente en estas páginas, o la de Miguel de Cer-

vantes, que no sólo la enriquecía con su humanismo, sino que le prestó su acento a la voz autorial galdosiana, mientras el escritor galdosiano iba forjando su propia voz. El romanticismo y la influencia de Cervantes constituyen el marco emotivo y formal de estas novelas, donde aquí y allá, desde entregas de la primera serie, como *La corte de Carlos IV*, el canario iba buscando relatar la historia nacional desde una perspectiva ideológica propia, intelectual, ilustrada y, en última instancia, institucionista. Penas comenta también la principal motivación, fuera de la económica, que llevó a Galdós a redactar estos libros: su afán didáctico. Enseñar a los españoles la historia patria desde una perspectiva liberal. Todo ello, presentado en sendas introducciones que preceden a cada tomo, ayuda al lector a situar correctamente a la novela en el contexto histórico-literario.

Este libro viene a sumarse a dos ediciones importantes de los Episodios que se hayan en estos momentos en el mercado, la de la profesora Dolores Troncoso Durán (Destino) y la de la profesora Yolanda Arencibia (Editorial del Cabildo Insular de Gran Canaria.) Las tres se basan para fijar su texto en los tomos de La Guirnalda (1875-1885) de los episodios ilustrados de Galdós, cuyos originales el lector curioso que lo desee puede encontrar digitalizados en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante).

Galdós cerró este segundo ciclo de novelas históricas con el propósito de no regresar a este subgénero, a pesar de la enorme fidelidad manifiesta por los lectores decimonónicos. Tenía en mente otros retos, como el de escribir las que conocemos como las novelas de asunto contemporáneo, lo mejor de su producción. No obstante, diecinueve años después volvería con la tercera serie, que se inauguraría con *Zumalacárregui* (1898), quizás el mejor de sus *Episodios*, ametiendo el empeño con una fuerza y una entrega que muestra que estas obras sobre la historia de España fluyeron de su más profunda entraña creadora, que le exigía enfrentarse a la realidad histórica de España, como diremos parafraseando a Américo Castro.

Germán Gullón
Universidad de Ámsterdam

Jacinto Octavio Picón. *Después de la batalla y otros cuentos.* Edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, Número 678, 2011, 355 pp.

«En el campo de las letras, lo mismo que en los prados de siembra, crecen juntas las espigas altas que dominan el resto de la mies para orgullo del labriego; las otras menores, que juntas constituyen riqueza, y las malas hierbas que, tenaces como la grama o punzantes como el cardo, quitan vigor al trigo y roban fuerza a la tierra, sin que de ellas quede luego memoria ni provecho». (Picón: 1882:257).

Si bien Picón fue considerado una de las espigas menores de la mies literaria de su tiempo, junto con Ortega Munilla o Luis Coloma, es evidente que trabajos como esta edición que glosamos muestran la escasa infalibilidad del canon literario y constituyen un satisfactorio fruto de la obligación de revisarlo que debe presidir la crítica de cada época.

Y es que, en efecto, a enmendar, en lo posible, esta postergación de Jacinto Octavio Picón y a rescatar para el lector de hoy algunas de sus mejores producciones cuentísticas se destina la edición de los cuentos del madrileño que en marzo de 2011 ha dado a la luz la editorial Cátedra, a cargo de uno de los más denodados estudiosos de su obra, Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. El interés de este crítico por la escritura literaria de don Jacinto, y particularmente por su producción cuentística no es flor de un día, pues sus primeros artículos datan de los años 70 del siglo pasado y tuvo su culminación en la publicación de los *Cuentos completos* de Picón en 2008 editados por la FUE.

Además, este conocimiento profundo de los textos narrativos de don Jacinto por parte de Gutiérrez Díaz-Bernardo va acompañado de una entusiasta y argumentada defensa de sus valores literarios que no debemos pasar por alto y que constituye, a mi modo de ver, uno de los aciertos del libro.

El volumen que comentamos está compuesto por una introducción y una selección de relatos del escritor madrileño. En las páginas iniciales Esteban Gutiérrez realiza un interesante repaso por la valoración del Picón escritor que hicieron sus contemporáneos, a la que sigue una sustanciosa noticia bibliográfica muy necesaria para un lector que puede encontrar exiguas referencias sobre don Jacinto en las historias literarias a excepción de la edición de *Dulce y sabrosa* realizada por Gonzalo Sobejano en 1976 o de los trabajos que a este escritor han dedicado Noël Valis y el propio Gutiérrez Díaz-Bernardo. A continuación, el prólogo nos presenta un detallado análisis de los relatos piconianos, desde su historia editorial (la publicación en prensa de la mayoría de los cuentos hace particularmente meritoria la labor del compilador y destacan las referencias a los periódicos en los que aparecieron o los libros en los que se recogieron) y en un tercer apartado, el estudio preliminar recoge la valoración literaria de los textos, haciendo especial énfasis en los personajes, el espacio y el narrador, la estructura de los cuentos y sus procedimientos compositivos. Finaliza la introducción con una más que nutrida lista de referencias bibliográficas que recoge las anteriores ediciones de cuentos de Picón, los trabajos críticos vertidos sobre ellos y que incluye también recursos electrónicos. Destaca asimismo el cuidado aparato de notas, que no olvida a un sector de lectores que pueden desconocer términos o aspectos históricos aludidos en los relatos.

Respecto al corpus de relatos que se ofrecen al lector, una selección de quince títulos de los ciento veinticuatro cuentos publicados por Picón, títulos ordenados cronológicamente y escogidos por su calidad literaria, la consideramos acertadísima, pues estos textos tienen vigencia y calidad, además de presentar una muestra de los variados matices de Picón como escritor de relatos breves. Especialmente interesante nos ha parecido el cuento *Después de la batalla*, un texto destacable por su enigmático personaje femenino, Hortensia, así como la fuerza narrativa, en sintonía con la de otros escritores como Emilia Pardo Bazán, que destila el épico obrero Gaspar,

protagonista de *La amenaza*, un cuento al que González Serrano calificó como «todo un poema». No menos dignos de mención –y únicamente estamos citando algunos ejemplos– son el personaje del cura don Cándido en *Santificar las fiestas*, la mujer aristócrata que se enfrenta a la mendiga en *Boda deshecha* o la dama Doña Georgia en el cuento homónimo, que presenta un jugoso juego metanarrativo.

Las cualidades del Picón narrador entre las que destacamos la diversidad y fuerza de sus personajes, especialmente los femeninos, la intensidad de los inicios y finales de sus narraciones breves, la finura en el retrato de los recovecos psicológicos de sus caracteres, el descripcionismo un tanto pictórico de sus escenarios, la temática social y moral de muchos de sus textos, las mezcla de pinceladas románticas, realistas y naturalistas y la variedad de recursos narrativos se ponen de manifiesto en los relatos seleccionados, lo que es una prueba inequívoca del buen hacer del editor de los mismos.

En definitiva, este volumen muestra la injusticia de condenar a los cuentos de don Jacinto a dormir en los anaqueles escondidos de las bibliotecas, pues estamos de acuerdo con las palabras que Rubén Darío dedicó a Picón, al que definió como un «Hidalgo antiguo con el aspecto de un club-man moderno: dedicado a sus libros viejos para saber y decir cosas nuevas». (Darío:1899:88-89).

Esas «cosas nuevas» que Picón escribió en sus cuentos fueron olvidadas por la crítica del siglo xx y hemos tenido que llegar a los inicios del xxi para que se comiencen a valorar los aciertos literarios del autor madrileño. Sirvan ediciones como las del profesor Gutiérrez Díaz-Bernardo para abrir la senda de los lectores y estudiosos del futuro: los datos que contiene la obra reseñada, unidos al elogio razonado de la escritura piconiana que hace el editor y prologuista y al entusiasmo con el que aborda su tarea crítica nos hacen pensar que se están escribiendo las primeras páginas de esa revisión de la figura de Picón, páginas que desde estas líneas saludamos con verdadero entusiasmo.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

Victoriano Roncero López. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2010, 325 pp.

Esta monografía puede considerarse el resultado de los continuados estudios que Victoriano Roncero López ha desarrollado durante años sobre la relación entre la novela picaresca y la literatura de bufones, centrándose en el tema del humor como conexión entre los dos géneros. El autor explica la génesis y motivación de este interés en las palabras preliminares, en donde comenta la escasa atención que los críticos literarios han dedicado al aspecto del humor en los textos picarescos «sin darse cuenta de la importancia que en la historia de la humanidad han tenido el humor y su consecuencia, la risa» (15).

El primer capítulo, «Antecedentes de la risa picaresca: la risa popular y el bufón», parece justificar esta afirmación: partiendo de los tratados que los filósofos de la antigüedad clásica dedicaron al tema de la risa, Roncero López sabe resumir con claridad un amplio escenario teórico, a través de un recorrido histórico que acaba introduciendo el contexto en el que nace y se inserta la tradición humorística de la novela picaresca. El autor empieza con una importante premisa: existe una divergencia entre la teoría (explicada en las preceptivas poéticas y en los tratados) y la realidad. La teoría está constituida, básicamente, por el concepto de *eutrapelia* de Aristóteles, quien defendía un tipo de risa moderada, después mantenido por los tratadistas romanos, y asumido, más tarde, por Santo Tomás de Aquino y los autores medievales, hasta llegar a los humanistas italianos y a los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII. Junto a este humor ideal, tal como se concebía para las clases nobiliarias, se desarrolla, de manera paralela, un humor diferente, «popular», que el autor reconoce en las palabras que Bajtin utiliza para definir el humor y la risa carnavalescos manifestados en las fiestas populares y expresados por la figura de los bufones. Hecho de fundamental relevancia es la aparición, a finales del siglo XV, de las primeras figuras de bufones escritores en las cortes españolas, quienes inauguran la tradición de la literatura bufonesca, portadora de un tipo de humor y risa que, afirma el autor, encuentra su continuación en la novela picaresca.

De hecho, la publicación de *La vida de Lazarillo de Tormes, de sus fortunas y adversidades* coincide con el periodo en que se interrumpe la literatura bufonesca, hacia la mitad del siglo XVI, y establece el nacimiento del género picaresco. En el segundo capítulo, «El inicio de la risa picaresca: el Lazarillo de Tormes», el autor nos muestra cómo el pícaro Lázaro se convierte en heredero de los bufones: crea burlas para los demás, pero, sobre todo, las sufre de forma cruel y humillante, transformado en el objeto de la risa de los otros personajes y de los lectores. Además de la violencia física, en la novela sobreviven otros elementos fundamentales del humor carnavalesco como, por ejemplo, la abundancia de comida y bebida y la presencia de lo escatológico. Roncero López analiza los pasajes clave de la vida del pícaro en los que estos aparecen, poniendo en evidencia la evolución de ciertos tópicos con respecto a la manera en la que se reflejaban en el Carnaval medieval. Junto a ellos, el autor estudia los temas de la novela que se relacionan con los tópicos que se encuentran también en los textos producidos por bufones: el origen «manchado» del protagonista (*indignitas hominis*), la comparación burlesca entre sus hazañas y las de los individuos más altos del orden estamental, y la ridiculización de los ideales que estos defendían. Como aclara el estudioso, no se trata, sin embargo, de una forma de crítica o rebelión, sino de autodenigración, que no tiene otro objetivo para el bufón que hacer reír a su señor y, en el caso del autor de la novela, también a sus lectores. Aparte de algunos de los temas tratados, el *Lazarillo* tiene en común con la literatura bufonesca también elementos estilísticos, como el recurso de la animalización y una narración marcada por la consciencia de que la habilidad verbal de contar con gracia era imprescindible para divertir al lector. El autor de esta mo-

nografía destaca una serie de aspectos temáticos y estilísticos que forman la conexión entre el humor de la literatura bufonesca y el de la literatura picaresca, que volverán a presentarse en las demás novelas del género.

Acabado el análisis del *Lazarillo de Tormes*, el libro se divide en otros cuatro capítulos, dedicados, cada uno, a las novelas fundamentales del género picaresco, ordenadas cronológicamente. El tercero, «La risa moralizante: el *Guzmán de Alfarache*», se centra en la novela de Mateo Alemán publicada en 1599. Si la mayoría de los críticos ha estudiado sobre todo el carácter didáctico de la novela, Roncero López, de acuerdo con Maxime Chevalier, recupera la lectura de la obra como texto divertido, manera en la que la percibirían, según él, los lectores del siglo XVII. La finalidad de Alemán es moralizante, pero está claro que el autor se propone, al mismo tiempo, hacer reír a su público. Cuando el protagonista asume el papel de bufón en la segunda parte de la novela, Alemán se muestra experto conocedor de este oficio, describiendo las características de la nueva ocupación de Guzmán y de sus deberes y obligaciones. En la novela se inserta así una especie de tratado sobre el humor, que propone la risa moderada e inofensiva, de carácter eutrapélico, como la más apropiada para los lectores. No obstante, existe una contradicción entre lo que es teorizado y el contenido del libro, dado que en él aparecen esos elementos del humor bufonesco-carnavalesco ya anticipados en el *Lazarillo de Tormes*. Con respecto a dicha novela, Mateo Alemán desarrolla el componenente bufonesco, sirviéndose de los conocimientos del oficio que él mismo demuestra tener; como consecuencia, en el *Guzmán de Alfarache* la figura del pícaro y la del bufón se acercan aún más, hecho que transforma el humor en elemento fundamental de la novela picaresca.

Al principio del capítulo siguiente, dedicado a *La Pícara Justina*, se subraya cómo esta obra es deudora del nuevo camino establecido por Mateo Alemán para el género picaresco. Roncero López evidencia así en cada nuevo capítulo las conexiones entre la nueva novela tratada y la antecedente, y explica las nuevas aportaciones de cada una mostrando cómo el respectivo autor iba adaptando el humor al contexto en el que vivía y a las finalidades de su obra. En el caso de *La Pícara Justina* es el público al que se dirige la novela la novedad más importante: si para el *Guzmán de Alfarache* los destinatarios parecían ser lectores burgueses, *La pícara* se dirige a lectores pertenecientes a la nobleza (de aquí el título del capítulo: «La risa aristocrático-bufonesca: la *Pícara Justina*»). A lo largo de la novela, de hecho, se encuentran a menudo referencias que solo los miembros de la corte podían entender y de las que se reirían, viniendo las alusiones de boca de un bufón, el único personaje al cual se permite decir verdades. La obra pierde el carácter moralizante que tenía el *Guzmán*, que pretendía también enseñar a sus lectores, y desarrolla, en cambio, el ingrediente lúdico del humor bufonesco-carnavalesco para satisfacer los deseos de diversión de los señores.

Con el quinto capítulo, «La risa como humillación social: *El Buscón*», Roncero López se propone analizar un aspecto que él considera que ha sido ignorado por los críticos: la conexión entre humor y medro social. Objetivo del autor es demostrar que Quevedo quiso, con su novela, «transmitir un mensaje político social típicamente barroco: los peligros en los que se hallaba inmersa la sociedad de su época por la ascensión social de ciertos individuos, [...]» (187). Como los demás pícaros, Pablos, el protagonista, también aspira a ascender socialmente, pero en ninguna otra novela el personaje es denigrado con la misma constancia que se observa en el *Buscón*. Además, las humillaciones que sufre Pablos siempre ocurren públicamente; de tal manera, no solo es sometido a la risa de los lectores, sino también a la de los demás personajes. Analizando los episodios fundamentales de la vida de Pablos, Roncero López demuestra cómo los recursos del humor carnavalesco-bufonesco son utilizados por Quevedo para infligir a su protagonista una violencia tanto física como moral que no tiene antecedentes en las demás novelas del género.

Antes de pasar a la novela que cierra el ciclo picaresco, *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, los primeros párrafos del apartado, que lleva el título «*Estebanillo González*: pícaro y bufón», están dedicados a otras novelas picarescas menores que aparecieron entre la fecha de publicación del *Buscón* (1626) y la del *Estebanillo* (1646). Se trata de las novelas de Juan de Luna y Alonso de Castillo Solórzano en las que también aparecen elementos del humor bufonesco y que el autor sitúa en la tradición del género picaresco, subrayando los enlaces con las novelas anteriores; también se preocupa de explicar los elementos innovadores que cada una de ellas presenta. El cambio más considerable es el del personaje del Bachiller Trapaza concebido por Castillo Solórzano, porque no se trata de un pícaro que actúa como bufón, sino de un bufón profesional. Lo mismo ocurre en el *Estebanillo González*, donde el protagonista es un bufón que realmente existió y que trabajó al servicio del duque de Amalfi. Si bien los críticos excluyen la posibilidad de que haya sido el mismo Estebanillo quien escribió la novela, Roncero López no descarta que el autor fuera un bufón, dado que el carácter bufonesco marca la novela desde su comienzo. El narrador se muestra consciente de que la escritura le sirve como forma de diversión para su señor, además de ser un instrumento con el que puede destacar en su trabajo y obtener beneficios. El hecho de que Estebanillo no se limite solo a divertir, sino que también critique ciertas formas de corrupción de la sociedad, es, como explica justamente el autor de esta monografía, un aspecto propio del papel de bufón. Las teorías de Erasmo y Horacio que asocian la risa y la verdad, junto con relevantes anécdotas históricas de la vida de algunos bufones europeos, sirven para confutar la tesis defendida por los estudiosos, que hablan de un desdoblamiento de la voz narrativa: la del autor y la del protagonista. Al mismo tiempo, el oficio de bufón explica la presencia de la cobardía como característica de Estebanillo; la exaltación de este aspecto es otro recurso más en el proceso de autodenigración, en vez de representar, como sostienen muchos críticos, una apología de la cobardía.

En conclusión, el mérito de esta monografía de Roncero López es ofrecer una perspectiva que proporciona nuevos instrumentos interpretativos a todos aquellos estudiosos que se ocupan de la literatura picaresca. Su propósito de demostrar que el humor se convirtió en elemento fundamental de este género, así como antes lo había sido de la literatura bufonesca, está logrado a través de un original análisis apoyado en argumentaciones desarrolladas a partir de numerosas referencias literarias, históricas y teóricas que el autor sabe encajar, creando un hipertexto perfecto.

IRENE BERTUZZI
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Margarita Santos Zas (ed.). *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo. Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 13. Vigo: 2011, 235 pp.

Haría mal el lector que pensase que este libro aborda las relaciones entre el dramaturgo gallego y Calderón de la Barca, o, como explica en su prólogo Margarita Santos Zas, la fructífera vertiente metateatral de la trayectoria dramática de Valle-Inclán, especialista, como diría Sumner M. Greenfield, en trazar personajes autoconscientes y «actoristas» que se mueven como muñecos en el *Theatrum mundi*. Se trata más bien de una aproximación que pretende dar respuesta a la pregunta que la editora se plantea en su presentación: «¿Qué, cuándo, dónde, cómo se ha estrenado y traducido a Valle-Inclán fuera de España?» (p. 23). El volumen estudia por tanto su presencia en los escenarios de otros países, su acogida por parte de críticos y profesionales de los escenarios de Polonia, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania, Portugal, Gran Bretaña, Irlanda, Rumanía, Argentina y México. Estamos ante un más que necesario ejercicio de Literatura Comparada, en el que una decena de autores, todos ellos reconocidos valleinclanistas, se ocupa de establecer la fortuna de Valle-Inclán en los escenarios planetarios. Ejercicio necesario, decía, por poco probado con anterioridad, pero sobre todo para aquilatar el perfil de Valle-Inclán como dramaturgo exportable, en absoluto local, esto es, universal, y para entender si el calibre de su obra sufre, como a veces el tópico señala, cuando los textos se trasladan a lugares totalmente ajenos a las referencias culturales y políticas allí manejadas. Una primera conclusión, después de leer el volumen, nos lleva a considerar que el impacto de Valle-Inclán es apreciable entre profesionales procedentes de sistemas literarios y teatrales muy distintos, que supieron ver el valor vanguardista de sus piezas y la grandeza de su apuesta. Una segunda es que, a diferencia de un Lorca o, por supuesto, del teatro clásico español, los mejores embajadores internacionales de nuestra dramaturgia, la recepción critica y creativa del escritor gallego no siempre se vio acompañada de la comprensión y el éxito, si exceptuamos algunas experiencias señeras abordadas en Francia o Portugal.

Los materiales ofrecidos (por desgracia, ninguno gráfico) son abundantísimos y en su mayor parte desconocidos, lo que convierte esta publicación en una referencia inexcusable de los estudios valleinclanianos, por la que debemos felicitarnos y felicitar a su responsable. Como ya avanza Santos Zas en su introducción, el conocimiento de Valle-Inclán más allá de nuestras fronteras es tardío, tan tardío como en España. Un caso paradigmático es el polaco, analizado por Ursula Aszyk: la primera noticia del dramaturgo gallego es de 1963, y el primer montaje de 1966. El interés por Valle-Inclán en la escena internacional se acentúa sobre todo entre 1970 y 1990, periodo en el que encontramos siete montajes polacos, siete italianos, catorce portugueses, diez alemanes… Parecería, sin embargo, que después de esa eclosión se vuelve al silencio o al menos a la discontinuidad de las décadas anteriores, rotos por una relevante presencia en importantes festivales de renombre, como los de Aviñón (1991), Edimburgo (2000), Lincoln Center (2007) o Maggio Musicale Fiorentino (2009).

Otro dato surge de la lectura de este *Valle-Inclán en el mundo*: casi siempre estamos ante empresas individuales de hombres y mujeres de teatro que en algún momento quedan prendados de la obra de Valle-Inclán y deciden traducirla o llevarla a escena. En algún caso, estamos incluso ante una especie de lucha heroica y, como en las historias que valen la pena, fallida, como la llevada a cabo por Nancy Cunard en Londres (1951): su intento de poner en escena *Ligazón*, en el contexto de la resistencia antifranquista, que traza con preciso detalle José Manuel Pereiro Otero, no llegó a materializarse. Valle-Inclán no alcanza, salvo contadas excepciones, como quizás la de Francia, a formar parte de un repertorio o de un canon establecido del teatro mundial, de ahí las circunstancias «épicas» en las que estas aventuras están envueltas. Tampoco se analiza en el volumen, seguramente porque los resultados serían obvios, si la recepción de Valle-Inclán retroali-

mentó de alguna manera los respectivos sistemas teatrales, que aparentemente no se vieron alterados por estas experiencias escénicas. Existe eso sí, un grupo de obras que parecen haber sido especialmente atractivas para los profesionales europeos; el esperpento se erige, como es lógico, en repertorio básico y omnipresente, constituido por tres de sus piezas maestras: *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* y *Las galas del difunto*, a los que cabría añadir las *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*. En todo caso, la óptica esperpéntica domina en el tratamiento estético de las obras de Valle-Inclán, cualquiera que sea su filiación original, en un reduccionismo al que tampoco ha sido ajena la escena española.

Decía arriba que las aportaciones son muy diversas entre sí. Rodolfo Cardona se ocupa de un único estreno, el del Lincoln Center de Nueva York, desde consideraciones intepretativas personales, pero no se trata aquí de acometer una lectura norteamericana de Valle-Inclán, plasmada en una puesta en escena local, sino de relatar la acogida en aquella ciudad del montaje que Gerardo Vera realizó de *Divinas palabras*, en un relato por cierto entreverado de un examen por así decirlo hermenéutico de esta pieza. Daniela Gambini, en el único artículo escrito en lengua diferente a la española, ofrece un exhaustivo *corpus* documental de las representaciones valleinclanianas en Italia desde 1951 hasta el 2009, cuyas fichas se dan sin mediar análisis alguno, y de los artículos y recensiones realizados a partir de ellas. La recepción de Valle-Inclán en Francia ha sido ampliamente estudiada por reputados valleinclanistas, entre otros por la propia editora del volumen. Éliane Lavaud-Fage y Jean Marie Lavaud completan con solvencia estos acercamientos al repasar el montaje de las *Comedias bárbaras* a cargo de Jorge Lavelli, para el Festival de Aviñón, culminación por otra parte del sueño del que había sido su primer director, Jean Vilar. Las reseñas críticas, abundantes en contradicciones, apuntan en este caso a un cierto éxito del espectáculo, también entre el público, singularmente cuando, tras su estreno festivalero, las *Comedias* se llevaron al parisino Théâtre de l'Europe, aunque hubo unanimidad a la hora de valorar negativamente la interpretación actoral. De Portugal se ocupa Xaquín Núñez Sabarís, que documenta la primera aparición de Valle-Inclán en los escenarios lisboetas en 1970, en puesta en escena de João Osório de Castro, si exceptuamos la gira por esa capital de grupos españoles, como la efectuada por la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo (*Divinas palabras)*, o la de Víctor García (*La rosa de papel*). Dolors Sabaté Planes es concluyente desde las primeras páginas del artículo consagrado a la fortuna alemana de Valle-Inclán: «La precaria recepción en Alemania se debe en parte a la perplejidad que los temas valleinclanianos generan en el público alemán, el cual apenas comprende su particular universo» (p. 168). Sorprende esta afirmación, por lo demás bien documentada por la autora, cuando uno esperaría una mayor sintonía de lo esperpéntico con la sensibilidad germánica, abonada en las tradiciones vanguardista y expresionista. Del mismo bagaje decepcionante se queja Javier Serrano Alonso al estudiar los estrenos valleinclanianos en Argentina, Uruguay y México, entre 1910 y 1936, llevados a cabo por compañías españolas en gira, pues en esas latitudes ni público ni críticos estaban entonces preparados para calibrar el valor de tales propuestas dramáticas. Bruce Swansey da noticia del impacto de las *Comedias bárbaras* escenificadas por Calixto Bieito en el Festival de Edimburgo, primero, y en el Abbey Theatre de Dublín, más tarde. Es esta una de las colaboraciones más curiosas del volumen, pues los testimonios aducidos de las críticas periodísticas demuestran una total incomprensión del universo valleinclaniano, al menos en la forma en que Bieito la presentó a los públicos británico e irlandés: *fallido*, *lamentable*, *aburrido*, *excéntrico* son algunos de los adjetivos que sirven para caracterizar el esfuerzo colosal que supuso este montaje de Bieito. El último capítulo del libro, dedicado a Valle-Inclán en Rumanía, está escrito por Pilar Veiga Grandal, que obtiene magníficos resultados de materiales documentales escasos, cuando no anecdóticos: más allá de las pocas traducciones, se contabiliza un único montaje de interés, el de *Ligazón*, dirigido

por Laszlo Béres, que, pásmense, hace una lectura lorquiana de Valle-Inclán en la que no faltan las coreografías flamencas.

Los artículos aquí reunidos, a pesar de adolecer de enfoques no siempre unitarios ni homogéneos, ayudan por tanto a trazar una cartografía de Valle-Inclán en el mundo, el mapa de un recorrido lleno de obstáculos, de alcance y valor muy diversos: nuestro dramaturgo se dibuja, en definitiva, como un autor por descubrir, como una de esas plusvalías de nuestra cultura que los irreductibles extranjeros se niegan aún a hacer completamente suya. Un Valle-Inclán incomprendido y frustrado. Como en España.

Varios. *La Naturaleza en la Literatura Española.* Dolores Thion Soriano-Mollá (editora). Vigo. Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

En este volumen, el segundo de una colección que la Editorial Academia del Hispanismo dedica al Hispanismo francés, se reúnen, editados por la catedrática de la Universidad de Pau, Dolores Thion, un conjunto de estudios que abordan el tratamiento literario de la naturaleza en obras y autores de distintos períodos.

La obra se inicia con cuatro trabajos centrados en la imagen de la Naturaleza en la literatura de los Siglos de Oro. El primero de ellos, a cargo de Nadine Ly, analiza el motivo de la tórtola, rastreando rigurosamente su empleo literario en la poesía del Siglo de Oro, desde San Juan de la Cruz a Lope de Vega o Góngora. La importancia de la imagen de lo natural en la Égloga I de Hernando de Acuña es abordada por Soledad Pérez-Abadín en un trabajo en el que se desgrana el tratamiento del LOCUS AMOENUS y la pluralidad de significados y funciones que adquiere la Naturaleza en esta obra. También dentro del universo literario renacentista, el profesor José María Ferri estudia el modo en el que los narradores de los libros pastoriles y de caballerías recrearon la naturaleza, un mundo natural que no entroncaba con una imagen real del mundo físico, sino que repetía con profusión un motivo literario que los lectores identificaban como marco de la acción con una presencia tópica, retroalimentada y fijada por el propio discurso literario. El último trabajo dedicado a la recreación de la Naturaleza en los Siglos de Oro corresponde a Marielle Nicolas, que analiza el papel de la naturaleza en la elaboración y significación del auto sacramental de Calderón de la Barca *La humildad coronada de las plantas*, obra en la que los huertos, jardines y plantas funcionan como elemento revelador y simbólico de los dogmas tratados en la obra.

Los ocho trabajos restantes se ocupan del análisis de la imagen del mundo natural en diversos autores del siglo XIX, desde Enrique Gil y Carrasco en *El señor de Bembibre*, una novela histórica que destaca por la suntuosidad de un paisaje que, detenida y acertadamente descrito por el narrador, constituye uno de los aciertos literarios del relato, como estudia Rubio Cremades, al tratamiento del paisaje representado o pensado en las narraciones y artículos de Leopoldo Alas, expuesto por Yvan Lissorgues, con especial detención en las modalidades de representación de la naturaleza en *La Regenta*; al uso del paisaje como marco idóneo que determina la conducta y comportamiento de los personajes y a la vez sirve como metáfora o símbolo de esa conducta en *El cuarto poder* (1888) de Palacio Valdés, novela analizada por González Herrán, pasando por la presentación del espacio natural de Orense recreado en varias novelas de Pardo Bazán, un paisaje de resonancias pictóricas, pero elaborado literariamente por la autora basándose en su observación personal, un escenario natural que no es un simple marco de la narración, sino que adquiere resonancias metafóricas que permiten explicar la psicología de los personajes, como analiza detenidamente la profesora Ermitas Penas. A la imagen de lo natural en la misma escritora y en Caterina Albert, que firmaba sus obras como Víctor Català, dedica su estudio Marisa Sotelo. En este trabajo la profesora de la Universidad de Barcelona subraya las afinidades estéticas en el tratamiento del paisaje en ambas escritoras, que nacen de su fuerte vinculación con el medio rural y de la autenticidad de sus descripciones, de fuerte componente pictórico. A otra escritora, Rosario de Acuña, dedica su estudio Solange Hibbs, que analiza el tratamiento de la naturaleza en sus obras, en las que también son abundantes las referencias pictóricas y estudia cómo esta autora proyecta el afán de regeneración sobre su recreación del mundo natural. Al polígrafo alicantino Rafael Altamira se dedican los trabajos de Dolores Thion y María de los Ángeles Ayala. En el primero de ellos la profesora Thion desgrana la relación literaria de Altamira con el mundo natural, estudiando textos teóricos de este autor en los que habla sobre la naturaleza y analizando cómo se plasma el mundo natural en sus cuentos. María de los Ángeles Ayala aborda en su trabajo la exal-

tación y descripción de la tierra natal del escritor, la *terreta*, y concretamente el tratamiento del paisaje marítimo en sus relatos, que se tiñen de impresiones y vivencias personajes recreadas a través de ricas sinestesias y atrevidas imágenes.

Los siguientes cuatro estudios del volumen se aproximan a la poética del paisaje en escritores de fin de siglo. Christian Manso, autor también del prefacio de este libro, desgrana los valores literarios de la presentación azorianiana del paisaje en *La ruta de Don Quijote* y explica cómo Azorín pulsa, palpa, visualiza y saborea las tierras manchegas. Thierry Capmartin aplica algunos presupuestos de la fenomenología de Sartre al análisis de las imágenes de la naturaleza que aparecen en *Soledades* de Antonio Machado; Rocío Charques estudia la imagen de la naturaleza agreste, ancestral, apacible, violenta o idealizada que presenta *Flor de santidad* de Valle-Inclán y Miguel Ángel Lozano marco hace una cala crítica en uno de los grandes paisajistas literarios españoles, Gabriel Miró, centrando su análisis en el tratamiento de la naturaleza en *Años y leguas*, obra mironiana de difícil adscripción genérica en la que la representación visual del espacio levantino adquiere un gran protagonismo.

Los tres últimos trabajos de la publicación (si excluimos el colofón al que posteriormente me referiré) tratan lo antinatural y monstruoso en la poliédrica obra de Fernando Arrabal, un estudio a cargo de Domingo Pujante, analizan la poética pictórica de Umbral en *Un ser de lejanías*, estudiada por Benédicte de Buron-Brun y las imágenes armoniosas y equilibradas de la naturaleza en las obras dramáticas de Carlos Marquerie, analizadas por Béatrice Bottin.

El libro concluye con el homenaje que la profesora Sotelo rinde a Miguel Delibes, en un trabajo que alude al paisaje castellano como seña de identidad de la obra literaria del escritor vallisoletano y propone un recorrido por el tratamiento literario de ese paisaje en sus novelas.

Un pertinente colofón para una obra que tiene el valor de mostrar un recorrido cronológico por la presentación literaria de la Naturaleza, el aunar miradas diversas de investigadores de ambos lados de los Pirineos sobre el paisaje en la literatura y el de aglutinar los esfuerzos de muchos estudiosos por diseccionar, con diferentes escalpelos, uno de los ejes literarios más tratados a lo largo de los siglos. Es de agradecer, por otro lado, la iniciativa de Dolores Thion, impulsora de este tipo de trabajos coordinados que hermanan a historiadores de la literatura y críticos españoles y franceses.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

Gonzalo Torrente Ballester. *La saga/fuga de J.B.* Edición de Carmen Becerra y Antonio J. Gil González. Madrid. Castalia, 2010.

El juicio de la historia ha colocado a Gonzalo Torrente Ballester entre los grandes escritores del siglo XX. Convertido, ya sexagenario, en un personaje público y conocido, al esplendor de su obra añadió el sorprendente atractivo de una personalidad lúcida, lúdica, culta e irónica al tiempo que entrañable. Entrevistas en radio, televisión y prensa, fotografías y estatuas convirtieron a esta intelectual libresco y prototípico, en personaje conocido incluso hasta para quienes nunca habían leído, ni iban a leer, un libro suyo.

En el campo universitario y científico su presencia es aún más rotunda e innegable. Pocos escritores, quizá ninguno en el siglo XX español, han causado tanto gozo, tanta pasión en los estudiosos de la prosa narrativa. Destino ideal de buscadores de metaficciones, de desencriptadores de complejidades estructurales, de iluminadores de paralelismos, ambigüedades y dobles sentidos, las obras de Torrente ofrecen multitud de caminos al crítico para sacar adelante un proyecto y en ellas se puede encontrar cabalmente de todo. Así que los análisis sobre los intríngulis metanarrativos de *Fragmentos de apocalipsis*, los significados míticos y literarios del *Don Juan*, las caracterizaciones psicológicas de los personajes de *Los gozos y las sombras*, conviven con estudios, con tesis doctorales, sobre su teatro, su obra periodística o su actividad crítica.

Pero a pesar de todo ello, y a pesar de ser autor de una de las obras más completas, complejas y densas de todo el siglo XX, no cabe duda de que el Torrente que hoy recordamos nace tarde, muy tarde, ya cumplidos los sesenta años, a raíz del inesperado e inexplicable éxito de una novela que parecía destinada a acabar de precipitar al autor al barranco de la indiferencia al que se había deslizando desde casi el principio de su carrera. El año, 1972, y la novela *La saga/fuga de J.B.*

Fue esta novela la que lanzó al autor de manera fulminante y le sacó de ser un intelectual estimable y novelista fracasado, para convertirle en un inverosímil y sorprendente (para sus contemporáneos, que sin duda no sabían de donde había salido ese simpático e irónico escritor de gafas de culo de vaso) tercer componente del triunvirato de grandes novelistas españoles de la época, al lado de Camilo José Cela y Miguel Delibes. El autor que había llegado a la sesentena con una solida colección literaria de fracasos y olvidos inició (como indican oportunamente los responsables de la edición que estoy reseñando) a partir de esa novela una vertiginosa carrera que en solo quince años ofreció seis libros que se asentaron de forma irrevocable en la historia crítica de la literatura española (*Fragmentos de apocalipsis*, *La isla de los jacintos cortados*, *Dafne y ensueños*, *Quizás nos lleve el viento al infinito*, *La rosa de los vientos* y *Yo no soy yo, evidentemente*). Y entre publicación y publicación, el ingreso en la Academia de la Lengua, el Premio de la Crítica, el Príncipe de Asturias y el Cervantes. La literatura, que tan esquiva había sido hasta entonces para Gonzalo Torrente, parecía tener prisa en honrarle con todos sus lauros.

Todo, como digo, comenzó con aquella novela que un censor de la época, calificó, en un juicio crítico que merece ser recordado por los siglos de los siglos, y así lo hacen los editores de la novela, así: «De todos los disparates que el lector que suscribe ha leído en este mundo, éste es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castroforte del Baralla, donde hay lampreas, un Cuerpo santo que apareció en el agua y una serie de locos que dicen muchos disparates». Estos disparates que horrorizaban al censor, cautivaron la imaginación de muchos lectores y convirtieron a esta novela, tan poco comercial aparentemente, en un sorprendente éxito de ventas.

Con todos estos antecedentes, llama la atención que haya habido que esperar al 2010, treinta y ocho años después de su primera publicación, a tener en las manos de los curiosos lectores una edición crítica de esta obra, que es ya, sin discusión, una de las clásicas de la literatura

española de todos los tiempos. Pero quizás no sea tan raro si tenemos en cuenta que como indican oportunamente los editores, no hay una monografía sobre la novela y que hasta el año 2003 en que la revista torrentina, *La tabla redonda*, inició su andadura, no había tampoco ningún volumen dedicado específicamente a esta obra.

Y es que *La saga/fuga de J.B.* es posiblemente la obra más compleja, contradictoria, ambigua y desconcertante de toda la novelística española desde la Guerra Civil. Tanto que a veces da la impresión de que amedrenta a los estudiosos y críticos que recelan de la dificultad que hay en las nutridas páginas de esta obra, y que prefieren acercarse con su lupa crítica a otras novelas del autor no tan oceánicas e intrincadas como ésta. De la dificultad de la edición dan idea las seiscientas veintitrés notas que los dos editores de este volumen, sin propósito de exhaustividad, probablemente también sin intención de ella, han tenido que introducir para dar al menos algunas claves del abigarrado y variopinto mundo intelectual y personal que Torrente Ballester maneja en *La saga/fuga*. El segundo de los sentidos que podemos encontrar en la palabra fuga del título (huida y pieza musical) puede hacernos pensar en este autor como un virtuoso pianista que hace un alarde de virtuosismo técnico, haciendo brotar de las teclas del instrumento toda clase de notas, acordes, y arpegios. Así hace Torrente y de esta manera va construyendo un mundo de una considerable, pero apasionante, complejidad.

En unas páginas (de la diecinueve a la cuarenta) que a partir de ahora serán bibliografía básica para la comprensión de esta obra, los editores van pasando revista a las muchas lecturas que en esta novela podemos encontrar: historia fantástica o al menos fantástica en el sentido torrentino, que no es, ya nos lo indican los editores, el que sintetizo Todorov, sino otro muy personal y gallego del escritor de Serantes; los juegos de identidad del yo cambiante, múltiple y único a la vez; la novela de interiores, recopilación quizás autobiográfica (¡que fino análisis en estas páginas!) de los escenarios por donde algún día pasó el autor, los cambios, cabriolas y ambigüedades de una historia que se enreda en el tiempo y con el tiempo, que coloca en paralelo acontecimientos lejanos, mientras que hace dudar de la proximidad de los elementos cercanos; el retrato costumbrista y detallado de una Pontevedra que el autor conoció y en la que vivió y que es, al mismo tiempo, la representación de muchas ciudades de provincia; referencias culturales que van de la mitología artúrica y jacobea, al carnaval de Rabelais, con Swift, Joyce y García Márquez al fondo y una historia mágica que lo impregna todo; el retrato de la situación política y social de una parte del periodo franquista; una autoficción y metaficción que nos lleva hacia al propio autor, o hacia la parte del autor que el novelista se complace en desvelar y todo ello entreverado de un humor irónico, satírico y desmitificador en el que Torrente no deja de hacer visible su cervantismo constitucional. Las dimensiones de una reseña no permiten hacer una exposición cabal y justa de toda la rica urdimbre de ideas e interpretaciones que los editores han introducido en estas veintidós quintaesenciadas páginas, núcleo central de la doctrina de esta edición, y que ofrecen mucho más de lo que he podido aquí apuntar.

Otro apartado de la edición se centra en la historia de la composición de la novela, a cuyo fin los editores se auxilian de la información proporcionada por Torrente Ballester en entrevistas, prosa memorialística y ese libro inclasificable llamado *Los cuadernos de un vate vago* (que en España haya sido posible la publicación comercial de un libro tan atípico y minoritario como es *Los cuadernos de un vate vago*, solo es comprensible en el marco de esa fiebre torrentina que se desató en España tras la publicación de *La saga/fuga*). La narración que Becerra y Gil González hacen del largo desarrollo del proceso narrativo de La *saga/fuga* es ilustrativa, documentada y minuciosa y hace recapacitar, pues esta riqueza lingüística, literaria, referencial, interpretativa y cultural de esta novela sólo se puede explicar por el fracaso del autor en todas sus tentativas novelísticas anteriores. O mejor dicho, el fracaso fue el camino que tuvo que recorrer Gonzalo Torrente Ballester, para, sin nada que perder, dedicar diez años de su vida a la confección de un libro, de una novela im-

posible de explicar, casi imposible de contar, imposible, probablemente, de publicar, y totalmente diferente, no de lo que hasta entonces había escrito y leído el autor, que también, sino de todo lo que entonces se escribía y leía en España. Leyendo *Los cuadernos de un vate vago* se advierte que esta libertad del fracaso y la hipocondría en la que a menudo cae la voz que habla ante el magnetófono, le acercaron en espíritu, más de una vez, a aquel otro escritor, tan querido y leído por Torrente, que continuó escribiendo «puesto ya el pie en el estribo, con las ansias de la muerte». La saga/fuga, en buena parte, viene de la sensación de fracaso y de soledad intelectual, mezclada con el temor de una muerte que por momentos se cree próxima y por ello resulta aún más admirable el despliegue de humorismo que invade todas sus páginas.

Otra de las aportaciones fundamentales de esta edición es la fijación de un texto que ha conocido diferentes versiones, y ha sufrido cambios, quizás en algunas ocasiones menores, pero en otras significativos y que incidían directamente en la comprensión del texto y en algunas de sus características internas. Becerra y Gil González han revisado con detalle y mimo la historia editorial de esta novela, comparando trece de la diecinueve ediciones habidas (esfuerzo no desdeñable cundo nos encontramos ante una una novela tan densa y nutrida de texto como ésta) y han trazado un itinerario editorial claro e indiscutible, tras de lo cual han establecido, como compete a unos editores conscientes y competentes, el texto que deber ser considerado como el más válido, como el definitivo de la novela, estableciendo y anotando las variantes. Tarea que no siempre se realiza en las ediciones de la novelística moderna, pero que en una obra que juega a la ambigüedad de forma consciente y continua, es fundamental, sobre todo cuando el texto cae en manos de correctores editoriales que suponen errores y confusiones del autor, donde lo que hay son intencionadas elusiones y variaciones por mor del proceso narrativo. Y así, sin encomendarse ni a Dios ni al diablo, corrigen de acuerdo a su buen o mal sentido, sin tomarse la molestia de consultar al autor, ni siquiera de comunicárselo (cosa que puedo testimoniar que es así por mi modestísima experiencia personal).

Dejo para el final de esta apresurada y forzosamente breve reseña, el apartado de la introducción titulado «Ontología (de Castroforte)». En él los editores se inclinan por una interpretación de la novela a la que el propio Torrente Ballester contribuyó con el siguiente comentario, que los editores citan: «Muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador». Interpretación que convierte la mayor parte de la historia, si no toda, en una producción de la volcánica, de la torrencial (que viene de Torrente), de la maravillosa imaginación de un (cito a los editores) «pobre feo y represaliado profesor de gramática que se inventa la historia con ánimo compensatorio». Esta interpretación es sin duda la dominante en este momento en la visión crítica de la novela. José Batida es un narrador que crea su propia novela, «el alfa y el omega» (vuelvo a citar a los editores), el demiurgo que da aliento, carne y sangre a toda la vida novelística que se sale a borbotones de las páginas de *La saga/fuga*. Así se forman las tres capítulos y la coda, pero no el Incipit, que es según los editores «una completa excepción, desde todos los puntos de vista a los registros enunciativo, temporal y modal de la obra». Este *Incipit* es clave, además, porque, nos lo indican asimismo los editores, en él se reclama la presencia de Bastida, que es quien puede explicar el enigma con el que anuncia la novela, quizás en un manuscrito, quizás en un monólogo. Y en esa explicación vuelca toda su desbordante imaginación. Interpretación a la que las palabras de Torrente Ballester, que los editores recogieron y que antes he citado, dan la confirmación y que es, sin duda, apropiada, adecuada y convincente.

Pero (siempre hay un pero a la hora de interpretar a Torrente Ballester), como el ánimo juguetón de Don Gonzalo nunca descansa, no se priva de poner en su *Incipit*, una pequeña indicación, rápida y ligera, que, apurando la interpretación, podía entenderse como una conformación de que la historia que va a contar Bastida no es sino la pura y simple verdad de lo ocurrido

en una ciudad que flota ensimismada en ese mundo que termina en la Plaza de los Marinos Efesios, y donde la magia cotidiana convive con la vulgaridad diaria sin alterarse lo más mínimo. Y es que si todo fuera tan claro, tan evidente, no tendría *La saga/fuga* ese poder de fascinación que no ha perdido desde que apareciera, en 1972, para cambiar el destino y la suerte de su autor.

En 2010, Carmen Becerra y Antonio Gil González nos dan el placer de regalarnos esta edición, limpia y nueva de aspecto, profunda, aguda, trabajada y muy elaborada de fondo, que a partir de ahora ocupará su lugar en las estanterías de muchos lectores torrentinos, junto a esa vieja edición, manoseada, descosida y rota por las muchas lecturas, que todos los aficionados a la literatura de Torrente Ballester tenemos. Que las dos hermanas juntas guarden por siempre el encanto de la magia de esa primera lectura.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Akiko Tsuchiya. *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain.* Toronto: University of Toronto Press, 2011, 277 pp.

Dedicado a la memoria de John W. Kronik, el nuevo libro de Akiko Tsuchiya, profesora de la Washington University y reconocida especialista en ámbitos tales como el galdosismo, en el que fue maestro el dedicatario de estas páginas, y los estudios de género, propone una lectura transversal, enormemente sugestiva, de un corpus textual que, empezando en 1881 con *La desheredada*, y recorriendo títulos como *Fortunata y Jacinta*, *Su único hijo*, *Memorias de un solterón* e *Insolación* llega a obras como *La prostituta* y *María Magdalena*. Una lectura que pueda servir de puente con otras efectuadas del otro lado del Atlántico, concomitantes o no. Lo hace bien explícito la autora en la página 20: «Drawing on scholarship from both sides of the Atlantic, I hope to bridge in some measure the gap between the historical research carried out in the Spanish academy, a necessary starting point for cultural criticism, and the more theoretically oriented feminist scholarship practised in the Anglo-American academy».

En un ejercicio de sana epistemología, el propio título juega con la anfibología: asuntos y sujetos marginales, ironiza nociones como la de centro y periferia, norma y desvío, doxa y resistencia, canon y alrededores, aceptación y ansiedades, feminidad y lectura y/o escritura.

La celebrada autora de *Images of the Sign: Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós* (MO, Univ. of Missouri Press, 1990), su primer libro, fruto de su tesis doctoral dirigida por el profesor Kronik, plantea con ocasión del segundo, diez años más tarde, un estudio de largo alcance que efectúa siete calas en otros tantos títulos de la novela decimonónica española firmados por Galdós y Pardo Bazán, por partida doble, Clarín, López Bago y Matilde Cherner. Dos ensayos propedéuticos jalonan su recorrido y están estratégicamente colocados en el decurso de la obra, uno como Introducción general con título alusivo a los discursos sobre la desviación en la España del siglo XIX («Discourses on Deviance in Nineteenth-Century Spain»), que da paso a los estudios referidos a las dos novelas galdosianas, y el segundo, relativo a las demás obras, centrado en dos modalidades de asuntos/sujetos consumistas: la lectura de la mujer y la sexualidad desviada en los amenes del siglo XIX español («Consuming Subjects: Female Reading and Deviant Sexuality in Late Nineteenth-Century Spain»). Mujer consumista y deseo erótico van de la mano.

La Introducción abarca un espacio presentativo del estado de la cuestión relativo a los discursos centrados en el concepto de desvío o más bien desviación de género («Gender deviance») en la España decimonónica. Concepto fascinante, que ejerció inusitado poder de atracción sobre artistas y escritores, fue encarnado en la profusa plasmación literaria o iconográfica de adúlteras, prostitutas, seducidas –copioso caudal femenino de desviaciones al que se unen histéricas, feministas y revolucionarias– y dandis. Los individuos desviados engrosan su número entre las mujeres y, en menor medida, entre los hombres feminizados, «figured widely in novels by canonical realist authors of the 1880s and 1890s, including Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas (Clarín), and Emilia Pardo Bazán, as well in those of lesser-known but commercially successful writers of the 1880s, such as Eduardo López Bago, Alejandro Sawa, Remigio Vega Armentero, and Enrique Sánchez Seña» (p. 4). No existía, de antemano, ninguna monografía enteramente dedicada a explorar el problema de la desviación de género en tanto que «privileged trope» en los textos literarios del período finisecular. El presente libro pretende llenar ese hueco diseccionando las razones que motivaron su insistente uso en las dos últimas décadas del XIX, sus contradicciones y ambivalencias en el crisol del realismo/naturalismo.

Fundando sus pesquisas en las investigaciones de Jo Labanyi, Michel De Certeau, Judith Butler, Foucault, y de cuantos se han ocupado de analizar en qué consiste «la amenaza del desorden» y cómo es combatida en el trance homogeneizador de la Restauración, en los estudios

pioneros de Lou Charnon-Deutsch, Susan Kirkpatrick, Alda Blanco y Maryellen Bieder, A. Tsuchiya va desgranando, con el demorado acarreo de los textos normativos que criminalizan al que no sigue la norma, –v. gr. Lombroso y su *Mujer delincuente*, que parece un hombre y es contrapuesta a la "normal", texto de gran efervescencia en la época, lo mismo que los periodísticos y sociológicos y médico-preventivos–, una casuística o tipología de la desviación encarnada en diferentes personajes femeninos, las más de las veces: Isidora Rufete, Fortunata, Mauricia la Dura, Ana Ozores, Emma Valcárcel, Amparo, Asís Taboada, Feíta Neira… retan a la cultura dominante en la medida en que pugnan –otra cosa es que lo consigan– por conquistar nuevos espacios de subjetividad y deseo que riñen con la norma social establecida (p. 18). Isidora Rufete, lectora excesiva de novelas populares, elige, decide, ser prostituta, opta por la desviación de la norma y, al hacerlo, negocia nuevos espacios de subjetividad, vedados antes, desafía los límites impuestos y su atrevimiento afecta al conjunto, también al irónico y ambivalente narrador masculino. La cigarrera Amparo actúa transgresoramente al convertir un acto privado, el de la lectura, en una *performance* pública inductora del fervor revolucionario. La obsesión clariniana con la figura del hombre afeminado o feminizado –emblema de la crisis de la masculinidad del fin de siglo, como ha estudiado certeramente Rita Felski, muy oportunamente traída a colación por la autora, que concuerda con ella– adquiere forma en Bonis, sobre quien la mirada (*gaze*) masculina trata de proyectar autoridad a través del hijo; pero dicha crisis de la masculinidad es modulada de modo bien diferente en el personaje que narra las *Memorias de un solterón*, Mauro Pareja, debido a que su transformación es provocada por la irrupción de la Mujer Nueva que es Feíta Neira. Es interesante cómo Tsuchiya confronta el *modus operandi* del asturiano con el de la gallega, hasta el punto de sugerir que la novela de 1896 puede ser una respuesta, conceptualizadora de una nueva configuración de género para ambos, hombres y mujeres, a la de 1891. No sería la primera vez, rotos ya los lazos de la amistad, que Pardo Bazán entablase un diálogo subrepticio de esta naturaleza, decidida como estaba a silenciar el nombre de su ya enemigo en su actividad crítica.

Atención detenida merece la figura de la prostituta en el capítulo 6 a través de la protagonista de López Bago, naturalista radical a la sazón. Conclusiones de interés se desprenden de este estudio en relación con las ambivalencias del escritor naturalista –al fin burgués– en el tratamiento de las ansiedades que afectan a la mujer desviada sexualmente. Sin adentrarse en el deseo de la prostituta, que elude tratar por más que el narrador trate de insuflarle un cierto grado de subjetividad, López Bago viene a ceder, en la estimativa de Tsuchiya, esta atribución a su contemporánea Matilde Cherner, única mujer que escribió una novela sobre el mundo de la prostitución y que trascendió aunque fuese bajo la máscara de un seudónimo (Rafael Luna), y que decide concederle el estatuto de narradora en primera persona. Le resulta llamativo a la autora de este libro que tanto Matilde Cherner como Emilia Pardo Bazán, las dos autoras aquí estudiadas, sintieran la necesidad de articular una táctica de autodefensa en sendos prólogos a sus novelas "through rhetorical manoevrings that often called attention to their own cultural marginality" que no ocultan, antes al contrario, ponen de manifiesto, que «the fictional characters' cultural negotiations often reflect, to a certain degree, those of the author herself» (p. 27). Pero es este un terreno difícil de transitar y resbaladizo, como bien sabe Akiko Tsuchiya.

Singular valor tiene en este libro, tan pródigo en fructíferas conclusiones, el señalar cuáles son los espacios vinculados a los personajes desviados y las metáforas espaciales, los trasiegos y mudanzas, como otros tantos signos de inestabilidad, de desviación y permanente insatisfacción. Es seguramente el análisis de *La desheredada* el que resulta más demostrativo de las tesis de Akiko Tsuchiya al razonar que la decisión de Isidora de llevar una vida de mujer mantenida ("kept woman") y eludir la de ángel del hogar o dócil trabajadora implica por parte del personaje, más fuerte que la mirada masculina que sobre ella proyecta el narrador, una asunción crucial: la de su

propia identidad al margen de lo prescrito, la que ella misma ha construido, fabricado, al margen y libre de toda imposición o constricción. Artista, como lo será Amparo la cigarrera en la novela de Pardo Bazán, si aceptamos que no fracasa como lectora y que triunfa en Marineda, de su propia subjetividad y de su destino. Novela fundacional la de 1881, por ese concepto, es a juicio de la profesora Tsuchiya.

El cuidado en la elaboración de este libro de Akiko Tsuchiya puede también comprobarse en su excelente factura, pulcramente escrito en aras de una exposición y argumentación que resultan claras y probatorias sin eludir eventualmente la mención de lo dudoso o hipotético. Hemos encontrado muy livianas erratas, así en la página 13, por ejemplo.

El conjunto de ilustraciones que apoyan las disquisiciones y argumentos de la autora en relación con la mujer como sujeto consumista y como objeto de consumo –otra vez la cigarrera Amparo viene a encarnar ambas atribuciones– integra un testimonio figurativo que sirve al propósito motivador del libro, complementando trabajos tan ineludibles como el de Karen Flint, y abriendo sendas nuevas al conocimiento de la literatura del siglo XIX español desde una atalaya que este libro de Akiko Tsuchiya tiende generosamente como puente de diálogo. Bienvenido sea.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Eva María Valero Juan, *Tras las huellas del Quiote en la América Virreynal. Estudio y edición de textos.* Roma: Bulzoni Editore, 2010, 236 pp.

El libro de Eva Valero Juan presenta una profunda y cuidada investigación sobre los orígenes de la presencia de *Don Quijote de la Mancha* en tierras americanas, especialmente en Perú y México, lugares de donde se conocen los dos primeros testimonios escritos que atestiguan el conocimiento de la obra por parte de sus pobladores: es así que objetivo del libro se centra en el espacio y el tiempo a los virreinatos del Perú y la Nueva España y a los años de recepción inmediata del Quijote para analizar y reeditar los dos primeros textos en los que los personajes de la obra hacen sus primeras apariciones en dos escenarios festivos ubicados en ambos virreinatos. La autora se ocupará del análisis de los textos que atestiguan ambas fiestas: una profana, para celebrar el recibimiento de un virrey, y la otra religiosa, para festejar una beatificación. A partir de estos dos documentos plantea una reflexión sobre la significación del *Quijote* en el desarrollo de la historia hispanoamericana colonial. Las dos obras que concentran la atención de Eva Valero Juan son la *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa* (1607), publicada por primera vez por Antonio Rodríguez Villa en 1874, y editada por Francisco Rodríguez Marín en 1911 y en 1921, a partir de la cual realiza una nueva anotación y una nueva transcripción del manuscrito a fin de ofrecer una edición modernizada; y la *Verdadera Relación de una máscara, que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación* (1621), reimpresa por primera vez en el periódico *El Día de Madrid*, el 14 de mayo de 1883, y publicada pocos años después por el conde de Navas y Manuel R. Aarco del Valle, en 1891, así como por Manuel Romero de Terreros, en 1918, todas sin edición anotada ni contrastada. Además, la autora incluye dos anexos, con la reproducción del manuscrito de Pausa y de las primeras publicaciones de ambas relaciones.

La investigación se complementa con la interpretación y el análisis crítico que conducen al lector a las problemáticas políticas y sociales de comienzos del siglo XVII, producto del encuentro de dos culturas y el sometimiento y dominancia de una sobre otra.

Las dos relaciones son relaciones de fiestas que surgen como relato de un acontecimiento cultural vivido en la esfera de la realidad del Nuevo Mundo. Eva Valero Juan pretende demostrar cómo la esencia carnavalesca que caracteriza esta tipología festiva se diluye cuando las autoridades dirigen la fiesta pública. En la *Relación de Pausa* –señala– se escenifica un festejo de nobles que hacen participar a los indígenas en el papel secundario que ellos le adjudican, y que utilizan toda una serie de códigos ideológicos precisamente para codificar la férrea estructura social que debía ser el pilar fundamental para el éxito de la organización colonial.

En las diferentes culturas, el mundo de la fiesta popular se caracteriza por generar una transformación radical de la realidad cotidiana y por una integración participativa de todas las capas sociales que la conforman. En este sentido, los textos festivos que se analizan y editan en este libro convocan los tres elementos: la realidad ilimitada americana, en la que confluyen los personajes cervantinos con los más dispares personajes y mundos culturales reunidos por un elemento aglutinador: la fiesta. Para Eva Valero Juan la iconografía de este mundo contrapuesto y la semiótica del carnaval serán fundamentales para abordar la recepción de los personajes cervantinos en América y en los textos festivos seleccionados. Y procurar responder a la pregunta acerca de qué papel desempeñan don Quijote y demás personajes cervantinos en estas fiestas callejeras en las que lo carnavalesco y popular choca con lo elitista y autorizado.

En este contexto resulta fundamental considerar que el héroe, en el ámbito americano, no era simplemente un modelo literario sino que tenía un relieve trascendental para sus orígenes: en la historia americana más reciente era el personaje real y fundacional de la nueva realidad, era el

pretendido héroe de la conquista, el nuevo caballero andante de una tierra incógnita y maravillosa a la que importó el espíritu medieval de cruzada para una nueva conquista espiritual. Por ello, a los profundos cambios sociales que tal risa estaba traduciendo, la autora la parte conclusiva del estudio, dirigida hacia la visión de lo cómico en el contexto festivo popular como proyecto ideológico que sigue unas pautas y objetivos concretos y que tiene unas derivaciones fundamentales en el terreno socio-cultural.

En el capítulo 1, «1605. El *Quijote* viaja a América: la llegada a los virreinatos de Nueva España y del Perú», se hace patente que, a excepción de los lugares más apartados de los virreinatos, a partir de 1605, el *Quijote* inundó el Nuevo Mundo y que lo siguió haciendo desde entonces hasta la aparición de las primeras ediciones americanas (la primera de ellas en México en 1833).

Eva Valero Juan traza el recorrido de la llegada de los primeros ejemplares de *Don Quijote* a América. Apoyada especialmente en los estudios de Rodríguez Marín, pero sin ignorar los estudios de Francisco A. Icaza, González Obregón, Rafael Heliodoro Valle, Guillermo Lohman Villena, Manuel Vegas Castillo, José Torre Revello e Ivring A. Leonard, entre otros, reconstituye aquellos escritos que han sido denominados por Rodríguez Marín como «los archivos documentales» y «los archivos de la imaginación». Los «archivos documentales» sitúan en las fechas y espacios de recepción de la obra en América, los «archivos de la imaginación» introducen en los caminos que conducen al afincamiento en Hispanoamérica de las figuras cervantinas en el imaginario popular y a la conversión del *Quijote* en un símbolo clave del debate contemporáneo sobre la identidad latinoamericana que se abre en el siglo XX.

A través de unos y otros se ha podido comprobar que el viaje de los primeros ejemplares del Quijote a la América hispana, sus embarques y desembarques, los detalles de fechas, de número de remisiones, etc. es un tema que ha sido ampliamente estudiado por un buen número de investigadores a lo largo del siglo XX; que incluso ha dado lugar a polémicas; y que también ha sido fabulado o novelado por escritores que han nutrido esta historia con el imprescindible contrapunto literario.

En el capítulo 2, «Don Quijote conquista América. La recepción en las calles: de la fiesta al texto escrito» se centra en las características de la fiesta religiosa y la teatralidad popular en la América colonial. Nos da detalles de lo que James Iffland ha denominado «la fiesta trasplantada, la fiesta confiscada». Valero Juan considera necesario aplicar este concepto a los textos que aportan la dimensión de esa especie de "conquista espiritual" –se entiende que en un sentido diferente al concepto religioso– de América protagonizada por don Quijote, una introducción sobre los mecanismos de transplante de las fiestas de tradición hispana al espacio hispanoamericano, sobre la noción de «fiesta confiscada», y los procesos con que los textos dan cuenta de esos acontecimientos en las llamadas «relaciones».

Concluye que divertir para dominar es la idea matriz de toda fiesta mediatizada por el poder político y, considerando el contexto hispanoamericano de la colonización, esta idea se fortalece aún más puesto que se trata de la fiesta transplantada a un mundo de complicada asimilación que se quiere subyugar; divertir para dominar es, para la autora, una consigna básica para el proceso de la conquista y la colonización. Las dos relaciones de fiestas que considera en este libro –la de México y la de Pausa– predomina esta noción de «fiesta confiscada» por la clase dominante, tendente a fortalecer los mecanismos de dominio en el proceso, en este caso, de la colonización.

Así, la confiscación de la fiesta por parte del poder deriva en su desnaturalización a través de la conversión del hecho festivo en una nueva manifestación de autoridad, que asigna a cada cual el papel que le correspondería en la sociedad y que liquida por lo tanto su esencia, que no es ni más ni menos la libertad.

En cuanto a la «relación» como género, el hecho de que no constituyan un género literario en el sentido clásico del término provocó en el pasado una general descalificación de su valor como textos.

Esto provocó lo que los investigadores han señalado como un vacío crítico que los textos englobados bajo el rótulo de «relaciones de sucesos» han tenido en los estudios áureos, sin embargo desde la década del noventa dichos textos han gozado de una especial atención que ha dado lugar a su revalorización.

La obra que nos ocupa expone que las relaciones son producto, continuación y conclusión de la fiesta. Que tienen la pretensión de perdurabilidad y exhiben un engolamiento verbal cargado de superlativos, hipérboles, frases de elogios, a través de una prolijidad descriptiva abrumadora y cansina, cuya finalidad no fue sino convencer al lector de que nadie antes había presenciado un acontecimiento tan magno como el relatado. El destinatario de este discurso apologético coincide con el homenajeado de la fiesta: el rey o el virrey por lo tanto el discurso político funcionaba implícitamente, tanto en la fiesta como en la relación que la describe, como eje principal.

En el capítulo 3, «1607. Don Quijote en los Andes: Avatares de un manuscrito e indagaciones sobre la autoría», Valero Juan expone que Don Quijote no podía entrar en el vasto espacio americano sino por un rincón ignoto, la población minera de Pausa, capital del corregimiento de Parinacochas, dependiente de Huamanga (Ayacucho). El motivo de la fiesta en la que aparece el protagonista cervantino fue la celebración de la llegada de un nuevo virrey al Perú, don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, que gobernó el Virreinato entre 1607 y 1615. La celebración peruana no cayó en el olvido, y fue rescatada por la letra escrita de manos de un desconocido autor, de cuya identidad Eva Valero propone hipótesis que permitiría desentrañarla.

Para la investigadora resulta evidente que en la *Relación de Pausa* funcionan códigos ideológicos que dejan en claro el propósito de «divertir para dominar». En el documento se describe una máscara o mascarada, sin embargo su configuración esencial como «fiesta confiscada» elimina su esencia carnavalesca y la priva así de su libertad intrínseca. En este capítulo se propone desvelar los códigos ideológicos utilizados por los organizadores de la fiesta, pertenecientes a la exigua clase gobernante que explotaba las minas del lugar. Muestra como dichos códigos servían para hacer más palmaria la estratificación social impuesta por la conquista y la colonización: la división entre la élite gobernante llegada de España, y la masa indígena relegada al trabajo en las minas.

En la *Relación de Pausa* esos indicios recorren toda la puesta en escena, evidenciando la configuración de un escenario en el que la clase dominante, organizadora del evento, distribuye las funciones y papeles de los participantes en la fiesta con el objetivo de dejar muy clara la estructura de la sociedad, externa al espacio festivo y sin embargo presente en todo su desarrollo. Para ello toda la escenografía se pone en función de dicho objetivo, y la integración de los súbditos se realiza de modo que su manifestación de total conformidad con el régimen político-social imperante quede enmascarada por la diversión del acto festivo. «Divertir para dominar» funciona así como la consigna básica para el éxito verdadero de la función.

El capítulo 4, «Don Quijote en México», se ocupa de la segunda aparición registrada del personaje cervantino en tierras americanas con motivo de las celebraciones de la beatificación de San Isidro Labrador. La autora nos conduce tras las huellas de la edición príncipe de la *Verdadera Relación de una máscara, que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación* que casualmente parece haber sido parte de la colección del mismo coleccionista que fuera propietario de *La relación de Pausa*.

La Verdadera relación califica la fiesta que narra como «máscara grandiosa» y resulta una muestra de la fusión de discursos religiosos, políticos y populares. La ciudad aparece como escenario teatral pero también como lugar del discurso del poder. En sus calles desfila el nuevo beato acompañado por su majestad, el emperador Carlos V, seguido de todos los monarcas conocidos y una pléyade de caballeros provenientes de la ficción medieval europea. Cierran la comitiva don Quijote, Melia la encantadora, Uganda la Desconocida, Sancho Panza y Dulcinea del Toboso. Don Quijote aparece en escena calificado como el más «moderno» de sus acompañantes.

Eva Valero Juan muestra que la fiesta religiosa como acontecimiento social en *La Verdadera relación* es puesta al servicio del poder político y religioso. La máscara o mascarada es el espacio por donde el pueblo puede escapar a la confiscación de la fiesta que se da en el nuevo mundo de parte de los colonizadores. Y a pesar de las prohibiciones que se sucedieron ante el uso de la máscara para lograr el anonimato y la posibilidad de expresarse sin temor a las represalias.

En el capítulo 5, «Don Quijote en América: el tránsito de la conquista a la colonia», Eva Valero muestra que, dado el carácter festivo de la obra de Cervantes, «motiva que sus protagonistas y determinados pasajes del libro se conviertan muy pronto en argumentos festivos de mascaradas y otras fiestas burlescas, tanto en España como en América». Es así que la difusión en ámbitos festivos y carnavalescos de los personajes cervantinos en el suelo americano antecede a su divulgación textual y su aparición significó la ruptura del discurso del poder y la recuperación momentánea del significado popular de la fiesta.

La fascinación que el texto produce, no sólo por la extrañeza del dato sino por la riquísima configuración del mundo colonial que contienen: la *Relación de Pausa* y la *Verdadera relación* abrieron el camino para el hallazgo de otros textos sobre la presencia de los personajes quijotescos en la América virreinal.

La ya rica y documentada exposición que hasta este momento realizó la aurora se ve colmada en la segunda parte del libro con dos anexos que acercan al lector la reproducción del manuscrito de *Pausa* y de las primeras publicaciones de ambas relaciones.

Podemos afirmar que en esta obra el lector encontrará un interesantísimo material no sólo destinado a especialistas o bibliófilos, sino a todos aquellos interesados en comprender los vínculos fundacionales de dos culturas en el momento de su encuentro. Es necesario agradecer a su autora la luz original y esclarecedora con la que entrega al mundo esta nueva edición crítica de las relaciones de México y Perú.

CAROLINA MARÍA SCHINDLER
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Darío Villanueva. *Lectura y nativos digitales*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2011. 37 pp.

El catorce de mayo de 2010, Darío Villanueva pronuncio la conferencia que se edita en este volumen. Una conferencia con motivo de la entrega del primer premio internacional de investigación humanística de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, premio obtenido por su obra *Imágenes de la ciudad*. Como componente del jurado que falló aquel premio, tuve oportunidad de indicar que, en mi opinión, *Imágenes de la ciudad* reunía todas las cualidades que ha de tener una obra galardonada con el nombre de Marcelino Menéndez Pelayo: interdisciplinariedad, amplios conocimientos de diferentes ramas de la cultura y la claridad expositiva de la que siempre hozo gala del maestro santanderino. Y añadí que entre las virtudes de la obra, entonces candidata, luego premiada, estaba la unión de muy diversos saberes, de muy diversos orígenes en un todo unitario y estructurado.

Estas mismas cualidades se encuentran en este texto, en la lección magistral, más que conferencia, que escuchamos los presentes ese catorce de mayo, en el Palacio de la Magdalena de Santander. Un título, *Lectura y nativos digitales*, que indica con precisión el tema central de la reflexión de Villanueva. Una preocupación, la del estado de la lectura, en el mundo que han alumbrado las nuevas tecnologías de la información, que comparte con otros títulos aparecidos recientemente como es el caso de Germám Gullón, en *El sexto sentido. La lectura en la era digital*, un volumen que es reseñado en este número del BBMP por el profesor Adolfo Sotelo.

José Manuel González Herrán, Director del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, y autor de la *laudatio*, también pronunciada en la misma sesión e incluida en este volumen, indicaba certeramente que con ese premio «el nombre de Don Marcelino, queda unido ya al de quien, salvadas todas las distancias ya adecuando su pensamiento y metodología a los tiempos que nos ha tocado vivir, no rechazaría ser tenido por uno de sus más cualificados discípulos». Y quizás por ello, Darío Villanueva quiso compartir con los asistentes sus pensamientos sobre un tema que de seguro hubiera apasionado a una tan consumado lector y bibliófilo como fue Menéndez Pelayo: el presente y el futuro del libro y de la lectura.

La muerte del libro, la anunciada muerte del libro, la tantas veces anunciada muerte del libro, inicia el proceso de reflexión de Villanueva en este libro. Desde MacLuhan, e incluso antes, como se recuerda oportunamente en el texto, esta muerte se va anunciado, pero las estadísticas de publicación no dejan de indicar que el libro, impreso y editado, goza de muy buena salud. Ahora bien, es claro que las nuevas tecnologías van a producir, están produciendo, modificaciones en el libro como objeto y en el libro como creación intelectual y estética. Pero ello no significa que el libro vaya a morir. Como indica Villanueva, las revoluciones tecnológicas no hacen tabla rasa de todo lo anterior. A pesar de todas las profecías apocalípticas que Villanueva va recogiendo, su visión es menos alarmista, más en la línea de Janert Murray, de quien recoge la idea de que todo medio de comunicación nuevo es, al mismo tiempo, fuente de entusiasmo y de temor. Entusiasmo por lo que se espera de esa novedad y temor porque en esas nuevas relaciones del ser humanos con el nuevo medio se piensa que se puede perder gran parte de lo que consideramos nuestra humanidad, nuestro concepto de humanidad.

No desdeña, sin embargo, Villanueva ideas más alarmadas o alarmantes, como la de Sven Birkerts, que a la vista de la revolución Internet, entiende que la sociedad humana está sustituyendo la sabiduría por la fe en la red. De ahí la atención de Villanueva a lo que el llama «el meollo de nuestro futuro cultural: la educación». Una atención que no es extraña en quien ha dedicado a la enseñanza y a la educación gran parte de su vida y de su actividad.

Esa dedicación a la enseñanza, esa preocupación por la educación es la que hace que Vi-

llanueva sitúe el punto de partida de su reflexión en la experiencia que para él significó asistir como espectador a la representación, en 2003, de *Historia de una escalera*, espectáculo que compartió un nutrido grupo de escolares. Unos escolares que recibieron la tragedia como una comedia, que no compartían los elementos que conformaban el contexto de la obra de Buero Vallejo y que por lo tanto la entendían de forma muy diversa a la de espectadores más maduros. Otra experiencia con estudiantes, esta vez en México y en 2009, lleva al autor a formular la idea de la necesidad la necesidad de que haya contextos comunes entre los nacidos en la Galaxia Internet (ya no Galaxia Gutemberg, ni siquiera Galaxia MacLuhan) y los que han asistido a su desarrollo provenientes de «otras galaxias».

«No podemos dar pos superado lo que bien podríamos llamar el periodo incunable de la nueva cultura generada por Internet». Y no deja de ser cierto, que en este período, los jóvenes nacidas en la era digital, los niños digitales (según Nicholas Negroponte) o nativos digitales (según Marc Prensky) son al tiempo que otras muchas cosas usuarios del ordenador, de esa "maquina literaria" en palabras que cita Villanueva de T. Nelson «uno de los gurús del hipertexto». Se descargan textos y leen a través del ordenador, a través de internet. Es posible por lo tanto mantener un mismo lenguaje, es posible establecer unos contextos comunes y unos procesos de pensamiento coincidentes, si se crean y ponen en práctica «estrategias docentes bien articuladas y plenamente conscientes de los fines que se persiguen».

Confía Villanueva en la educación para conseguir esa meta, para acercar la lectura a los nativos digitales, para evitar todos los peligros y desventuras que anuncian los distintos profetas de apocalipsis cultural que va citando a lo largo del texto. Una educación en la que sigue siendo clave, la labor, la presencia del maestro, del maestro de lectura. Como Harold Bloom, como George Steiner, como Edward Said, como Marcelino Menéndez Pelayo, como, añado yo, Darío Villanueva, que se define a sí mismo, al final de este libro, de esta lección, como «humilde maestro». Y en esta su condición más genuina, según él mismo indica, a lo largo de su larga y bien nutrida obra (que González Herrán desgrana en sus páginas introductorias), sin ninguna duda, ha sido y es un maestro de lectura gracias al cual muchos se han asomado, nos asomamos, a la lectura con mayor y mejor conocimiento de causa.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

NECROLÓGICAS

RENÉ ANDIOC: LA DESAPARICIÓN DE UN MAESTRO

René Andioc nació el 11 de abril de 1930 en Cerbère, y falleció en Toulouse el 14 de marzo de 2011. Cerbère es municipio fronterizo con España y estación internacional de ferrocarriles del departamento francés de los Pirineos Orientales, homóloga de la española de Port Bou. La fluidez del tráfico entre ambos países era tarea asignada al padre de René, Léon Andioc; tal servicio nos parece ahora una de esas señales que, enviadas por los dioses en forma de hechos naturales, adquieren en función del lugar y el tiempo de su epifanía, y de la personalidad de su destinatario, una lógica inteligible como destino: así el búho de Minerva, posado sobre la raya de los Pirineos, parece haber decidido la vocación de René, y orientado su enorme inteligencia y su prodigiosa capacidad de trabajo hacia una indagación cultural en la que el Hispanismo nos ofreció algunos de sus mejores frutos.

El interés de René Andioc por España y el contacto con sus lenguas y sus gentes empezó en fecha tempranísima, cuando la derrota de la Segunda República Española desplazó al otro lado de la frontera a multitud de niños que aprendían francés mientras transmitían el castellano o el catalán a sus nuevos compañeros de allende el Pirineo. Entre 1941 y 1948 fue alumno del instituto de Segunda Enseñanza «François Arago» de Perpignan, tras obtener el primer puesto en el examen de ingreso, y en su segundo año ganó por concurso una beca de internado, sin la cual no hubiera podido proseguir los estudios, por falta de recursos de sus padres. Empezó a estudiar el castellano como segunda lengua (junto al alemán) a partir del tercer curso, y a finales del sexto obtuvo el premio patrocinado por el periódico regional *L'Indépendant*, por sus méritos en estilo y redacción literaria.

Entre 1948 y 1952 realizó estudios de castellano en la Universidad de Montpellier, donde, además de la licenciatura en Lengua y Literatura Españolas, obtuvo diplomaturas en Filología Catalana y Francesa. Aquel último año conoció a Robert Jammes, entonces joven profesor y futuro gongorista, gracias a cuyos consejos se inició inmejorablemente su trabajo de investigador. En 1951 empezó su carrera docente como profesor adjunto de español en el instituto de Mende (departamento de Lozère); entre tanto, se le había concedido un accésit en un certamen anual de poesía catalana, los «Jeux Floraux du genêt d'Or» de Perpiñán, cuyo presidente vino a ser en 1988, como director del departamento de estudios catalanes de aquella Universidad. En 1952, siendo profesor adjunto de español, aprobó el concurso equivalente a nuestras oposiciones a ti-

tular de Segunda Enseñanza, tomando posesión de su nuevo grado en Lille. Dos años después ascendió por oposición a catedrático de Segunda Enseñanza, en el concurso llamado «Agrégation d'Espagnol».

La carrera universitaria de René Andioc comenzó cuando, al terminar su servicio militar en 1957, fue reclutado por el profesor Noël Salomon, director del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Burdeos. A continuación ingresó en la Escuela de Altos Estudios Hispánicos de la Casa de Velázquez de Madrid, para desarrollar sus investigaciones sobre Leandro Fernández de Moratín, objeto de la tesis doctoral que, dirigida por Robert Jammes y presentada en 1969 en la Universidad de Toulouse, mereció la calificación máxima de un tribunal que incluía a Paul Mérimée, Noël Salomon, Albert Dérozier y Marcelin Défourneaux. Publicada en Francia en 1970, apareció en España en 1976 con el título de *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, en coedición de la Fundación Juan March y la editorial Castalia, con una segunda edición en 1988. Como complemento, Andioc dio a conocer tres años después el *Epistolario* del mismo Moratín[1].

Esa tesis doctoral sobre Moratín supuso la aplicación de una metodología original consistente en analizar, paralelamente al estudio del contenido y forma de las obras representadas, su recepción por el público de la época, gracias al examen de las recaudaciones diarias globales y de las conseguidas en cada uno de los distintos sectores de las salas de espectáculo; así se podían definir con mayor objetividad las reacciones y preferencias estéticas de las diferentes capas sociales madrileñas ante el mensaje emitido por las obras en cartel. También se contrastaban fehacientemente los juicios publicados por la prensa de la época, y sobre todo los formulados por una Historiografía literaria no desprovista de prejuicios valorativos inducidos por las dos corrientes ideológicas divergentes: la tradicionalista, que preconizaba la fidelidad del público español del XVIII al teatro llamado «clásico» (el del Siglo de Oro: la comedia heroica, el sainete y las demás formas dramáticas «menores»); y la proclive a magnificar e idealizar el asentimiento a la Ilustración y sus propuestas regeneracionistas, expresadas a través del mensaje escénico.

Fue Andioc catedrático, entre 1970 y 1979, en la Universidad de Pau, donde fundó el Centro de Investigaciones Hispánicas. De 1979 a 1990 lo fue en la de Perpiñán, y allí permaneció hasta 2008 como catedrático emérito y honorario, dedicado exclusivamente a la investigación. Su dedicación docente al siglo XVIII arranca del curso que le encargaron el año de su ingreso en la Universidad de Burdeos, sobre el teatro de Leandro Moratín. Rápidamente se dio cuenta de que lo hasta entonces escrito sobre el dramaturgo no agotaba su significado, y de la necesidad de profundizar y ampliar nuestro conocimiento del entorno literario, estético, ideológico, social, e incluso político, del dramaturgo.

Sus clases de Literatura tuvieron, más allá de esa época de su preferencia, una amplitud ecuménica: el *Libro de Buen Amor*, Garcilaso, los poetas místicos, el teatro áureo (Cervantes, Lope, Tirso, Calderón), el duque de Rivas, Zorrilla, Galdós, Pereda, Machado, Lorca, Alberti, Jorge Guillén, Luis Martín Santos… y también Rubén Darío, Nicolás Guillén o Cortázar. Asimismo impartió regularmente clases de metodología de la investigación literaria a los estudiantes de licenciatura y doctorado.

Le debemos, además de las citadas, otras obras imprescindibles: los dos volúmenes de la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, publicados en 1996 en colaboración con Mireille Cou-

[1] *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, Féret & Fils, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, vol. 53, 1970, 421 pp; *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March & Editorial Castalia, 1976, 571 pp. (2ª ed., Madrid, Castalia, 1988). Leandro Fernández de Moratín. *Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973, 762 pp.

lon y con 2ª edición en 2008[2]; *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (2005), y *Goya. Letra y Figuras* (2008)[3]. Y numerosos artículos sobre variados aspectos de la obra y la vida de Leandro Moratín, Vicente García de la Huerta, Ignacio García Malo, Luciano Francisco Comella, María Rosa Gálvez, Jovellanos, o la polémica y el dirigismo teatral del siglo XVIII. Asimismo, cuidadas ediciones de textos canónicos de algunos de los clásicos dieciochescos más relevantes.

René Andioc ha sido uno de los más brillantes ejemplos de la mejor tradición de la Universidad francesa. En ella, el estatus profesoral ha estado necesariamente unido a la posesión de reconocidos y cuantiosos méritos científicos, y de ahí que en nuestro crepúsculo universitario actual aún resuene, como eco manriqueño de un pasado mejor, el concepto de *tesis a la francesa*. Significaba un trabajo de investigación de primera mano, larga y milimétricamente realizado, generador de obras que se convertían ipso facto en piedras miliares de permanente vigencia. En ese orden de cosas, Andioc fue un relevante pionero en la reivindicación del siglo XVIII español, una época tradicionalmente considerada un desierto en el que, a lo sumo, cabía tener en cuenta a unos pocos padres del yermo, como Feijoo o Jovellanos, a excepción de los cuales podía saltarse impunemente desde Calderón a Martínez de la Rosa.

El método de trabajo de René Andioc descansaba en un dogma que ha sido siempre el mejor y más inteligente legado de un positivismo que no significa desconocer los valores literarios, pero que niega la consideración de la serie cultural como un rosario de creadores individuales aislados en su genialidad singular. Lo mismo que la Arqueología no se limita ya a colocar en urnas de museo los objetos preciosos, sino que aspira a reconstruir el entorno material, social y espiritual de la civilización que los produjo, la ciencia cultural y literaria bien entendida no se limita a la veneración del *monumento*, sino que junto a él sitúa el marco de los *documentos* con los que convivió y de los que depende, en última instancia, su alcance y su sentido. Atendiendo a los autores mayores, a los menores y hasta a los mediocres, Andioc nos abrió los ojos sobre el siglo XVIII en el terreno del género literario que, por ser accesible incluso a los analfabetos, refleja mejor la ideología, las actitudes y las mentalidades de su tiempo: el teatro.

La última vez que vi a René fue en Madrid, en 2008. Celebrábamos su cumpleaños, con su esposa Annie y con Françoise y Jean-Pierre Etienvre, director de la Casa de Velázquez, antes de acudir al Museo del Prado, donde se presentaba su reciente y monumental volumen sobre Goya. Poco después tuve la satisfacción de proponerlo a la Universidad de Salamanca para el Premio Nebrija, que reconoce la labor de los hispanistas que más y mejor han dilucidado y difundido nuestra cultura: pospuesta su concesión por razones de restricción presupuestaria, René murió antes de que se fallara. Todos los estudiosos del siglo XVIII han tenido un maestro en René Andioc, y algunos el privilegio de recibir de él la generosidad y el afecto que sólo conceden los mejores.

GUILLERMO CARNERO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

[2] *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitraires du Mirail, 1996 (en colaboración con Mireille Coulon), 2 vols., 939 pp. (segunda ed. corregida y aumentada, Madrid, FUE, 2008, 2 vols.).

[3] *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, 824 pp. *Goya. Letra y Figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, «Collection de la Casa de Velázquez, volume 103», 2008, 389 pp.

RINALDO FROLDI, MAESTRO Y HOMBRE DE BIEN

El pasado día 7 de septiembre falleció en Volterra (Italia) el hispanista Rinaldo Froldi (Milán, 1924), catedrático en la Universidad de Bolonia desde 1968 a 1997, profesor emérito en 1998, y una de las figuras más prestigiosas del hispanismo italiano.

Rinaldo Froldi codirigió la revista *Spicilegio Moderno* desde su fundación en 1992 y fundó y dirigió el Centro di Studi sul Settecento Spagnolo desde 1981 hasta 1997. Fue consejero de la *Hispanic Review* de Filadelfia y ocupó el cargo de coordinador del Dottorato di Recerca in Iberistica con sede en Bolonia y extensión a las universidades de Milán, Venecia, Pavía y Bérgamo, desde su constitución en 1986 hasta 1997.

Como estudioso de la literatura y de la cultura españolas fueron dos los ámbitos mayores de su investigación. Por una lado el siglo XVIII y la Ilustración, por el otro el teatro clásico español.

Por lo que respecta al siglo XVIII, el más regularmente frecuentado por sus estudios, y con el que se sentía vinculado de una forma especial, dado su talante y sus convicciones personales, Froldi fue de los primeros en acercarse a esta época en momentos de olvido y desprestigio. De 1967 es su libro *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés.* Con él inició una serie de trabajos centrados sobre todo en poetas (aunque no sólo) que vivieron entre las décadas finales del siglo ilustrado y las primeras del XIX, un período al que tanto él como Ermanno Caldera, gran amigo suyo, prestaron mucha atención. El primero al llegar desde la Ilustración y el segundo al hacerlo desde el Romanticismo. Resultado de la convergencia de intereses de ambos fue la fundación de una revista que, desgraciadamente, tuvo corta vida, titulada *EntreSiglos*, que manifestaba ya en el título su acercamiento a una época por entonces tan poco estudiada. Sólo en la última década se ha iniciado un estudio más o menos sistemático de esos importantes años.

Más larga duración tiene el *Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, que fundó en la Università di Bologna en 1976 y que se consolidó como núcleo del dieciochismo en Italia, desde donde organizó varios congresos –sobre Moratín, Cadalso y el teatro– y donde se creó una colección que publica textos inéditos de la literatura española del Setecientos. Fu además miembro del Centro de Estudios sobre el XVIII de la Universidad de Oviedo, de la Sociedad Internacional de Estudios del siglo XVIII de Madrid, y de la Accademia delle Scienze de Bolonia.

Además de escribir sobre Meléndez, José Marchena, Juan Sempere y Guarinos, Ignacio de Luzán, Juan Ignacio González del Castillo, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, José Cadalso, Tomás de

Iriarte, José García de la Huerta, Mª Rosa Gálvez y sobre la tragedia dieciochesca, trazó líneas maestras acerca de cuestiones que en los años ochenta se debatían con ardor: por ejemplo, respecto al supuesto romanticismo o prerromanticismo del siglo ilustrado, situándose del lado contrario a las tesis de un romanticismo expandido. Publicó también trabajos de caracterización de la Ilustración española y contribuyó al debate sobre si en España hubo o no hubo verdadera Ilustración. Desarrolló esta línea con ensayos sobre las relaciones de la literatura española con la italiana y también acerca de las que existían entre la Península y la América española. En no pocos de sus trabajos está presente el enfoque político, necesario para comprender una literatura como la de entonces. Esta es otra de las características de su acercamiento al Siglo, pues entendió que no bastaba con el solo enfoque estético para comprender la producción bibliográfica de la época. En este sentido fue fundamental su trabajo «Sobre la historiografía de la cultura y literatura españolas del siglo XVIII: apuntaciones críticas», aparecido en 1984 en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*.

Como en el caso de otros hispanistas dedicados a estudiar el siglo XVIII, tristemente desaparecidos en fechas recientes, Rinaldo Froldi aportó una mirada perspicaz e inteligente, de la que nos beneficiamos, igual que de su finura crítica a la hora de acercase a los asuntos que trataba.

Entre sus estudios sobre el teatro español de los siglos XVI y XVII destaca un libro que se publicó primero en italiano, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca* (1961) y después en español, con distinto título y texto renovado: *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1968). Fue esta última versión la llamada a tener una muy amplia influencia, ya que proponía un giro epistemológico que resultó fundamental para la posterior investigación del teatro clásico español. El estudioso italiano no dudó en plantear la desautorización de la concepción romántica heredada por la historiografía española y que a las alturas de 1960 seguía cultivando una explicación de la historia sustentada sobre el principio romántico del genio. Como alternativa, Froldi enfocaba el teatro de Lope y el de sus predecesores en su plena y compleja historicidad, ofrecía la reinterpretación de su aportación a la formación de la *comedia nueva*, y la contextualizaba en la situación teatral contemporánea, y en relación con el papel pionero que habían jugado la ciudad de Valencia (como foco de actividad teatral) y su grupo de dramaturgos (cuyas figuras más representativas, de Timoneda a Tárrega, estudiaba rigurosamente) en la configuración del nuevo lenguaje teatral y en la formación dramática del propio Lope de Vega.

También sus estudios sobre el concepto y la índole del género trágico, y su problemática aplicación al teatro de los siglos XVI y XVII, ocupó su atención y, como en el caso de Lope y los orígenes de la comedia, no dudó en entrar en polémica con el estado de la cuestión aceptado. En esta línea continuó trabajando hasta sus últimos días y, poco antes de morir, entregó para su publicación una edición de las tragedias de Juan de la Cueva, realizada en colaboración con el catedrático de la Università di Bologna, Marco Presotto.

Quienes le conocimos y nos honramos con su amistad recordamos como un hito el congreso que bajo sus auspicios co-organizaron en Volterra, el año 1991, el departamento de *Lingue e letterature straniere moderne* de la Università di Bologna y el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València: «Convegno Internazionale sul Teatro spagnolo e italiano del Cinquecento». Fue un congreso al que asistieron los más prestigiosos hispanistas junto con muchos de los jóvenes investigadores que se iniciaban por entonces en el teatro clásico español, y que hoy lo siguen estudiando desde posiciones de prestigio y de responsabilidad académica. En aquel encuentro, en la hermosa ciudad toscana, se representaron por compañías profesionales sendas obras, una por cada país: la española, dirigida por Ricard Salvat, era *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, la italiana, *La Sofonisba* de Giovan Giorgio Trissino, y la dirigió Ezio Maria Caserta.

En el año 2004, y a iniciativa de su departamento, se publicó un amplio homenaje a su figura, en el que colaboraron numerosas personalidades del ámbito del hispanismo internacional, bajo el título *Un «hombre de bien». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*. Presentazione di Maurizio Fabbri. A cura di Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2 voll.

Rinaldo Froldi deja tras sí el carisma de un amigo atento y afectuoso, la condición de investigador riguroso y preciso, y el talante de un hombre que supo enfrentar vida y profesión con mente bien ordenada y una sabia discreción.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (MADRID)

JOAN OLEZA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

JORGE SEMPRÚN, ARQUETIPO DEL ESCRITOR BILINGÜE CON VIDA E HISTORIA EUROPEAS Y PARADIGMA DE LA LITERATURA CONCENTRACIONARIA

Hace algo más de dos décadas que sumo apuntes y recojo materiales y documentación sobre la obra sempruniana con vistas a una serie de entrevistas filmadas al escritor, político y pensador español. La labor se fue perpetrando al socaire de un proyecto a medias con la TV de la Suiza italiana, interesada en rodar un documental en Ascona y Locarno, lugares donde el ex deportado número 44.904 de Buchenwald pasó tres meses del otoño-invierno 1945-46. Su estancia en el Tesino tenía un objetivo capital: recuperarse de los horrores vividos durante su estancia en el campo de concentración. La idea de la película había nacido en 1989, en el marco de un congreso sobre autoficción y memoria al que Semprún –a la sazón Ministro de Cultura– había sido invitado como ponente. Desgraciadamente, las entrevistas no llegaron a concretarse: los derechos de autor del abundante y precioso material de archivo, imprescindible para ilustrar con imágenes los referentes principales de las dilatadas conversaciones, alcanzaban cifras que desbordaban con creces el montante del presupuesto.

Durante su estancia en la Suiza italiana, Jorge Semprún había intentado dejar testimonio escrito sobre los 16 meses transcurridos en el infierno nazi y sobre su experiencia del mal radical del *Lager* cercano a la ciudad de Weimar (antaño residencia de Goethe, Schiller y otros escritores sublimes de la literatura alemana), pero no lo logró. No lo logró porque no pudo dar con el tono justo requerido por una narración transida de elementos autoficticios sin sacrificar su calidad literaria; y tampoco logró dar con el lenguaje que buscaba, debido posiblemente a la inmediatez de los horrores. Semprún se ha referido en múltiples ocasiones a esta primera experiencia escritural fracasada y a la decisión tomada en enero de 1946 en Ascona. Transcribo, para ilustrarlo, unas líneas de *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993):

> La escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afaxia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para

> sobrevivir. Escogí […] un porvenir por medio del compromiso político, […] me convertí en otra persona, en Federico Sánchez, para poder continuar siendo alguien. (p. 29)

Transcurrirían casi dos décadas hasta que logró aprehender el tono y hallar el lenguaje apto y conforme a sus exigencias en *El largo viaje* (1963); y pasaría casi medio siglo hasta que pudo escribir su *opus mágnum La escritura o la vida* (1993). No es ésta la ocasión para entrar en detalles, pero sí vienen a cuento otras dos citas para entender su concepción del término *lenguaje*, procedentes una de *Veinte años y un día*, su última novela escrita en español (la primera fue *Autobiografía de Federico Sánchez*, que apareció con el subtítulo de novela y fue galardonada con el premio Planeta de 1977), y, la otra, del *Magazine littéraire* (junio de 2004). Hacia el final de la novela, Lorenzo Avendaño confiesa a Michael Leidson en tono provocatorio y serio:

> […] no leo siempre en el idioma conveniente. El *Quijote* lo leí en alemán, y esa novela de Faulkner [se refiere a *Absalón, Absalón*] en italiano. No creo que tenga demasiada importancia. La patria del escritor no creo que sea la lengua, sino el lenguaje… (p. 287)

En el texto aparecido en la prestigiosa revista francesa se refiere a las resonancias literarias y declara que la patria que él llama *lenguaje* es «un espacio de comunicación social, de invención lingüística, una posibilidad de representación del universo. […] en esta patria mía que es el lenguaje hay ideas, imágenes emblemáticas, pulsiones emocionales e intelectuales […]» (la traducción es mía). En cuanto a las resonancias literarias, el pasaje citado de *Veinte años y un día* habla por sí solo: las buenas traducciones no aminoran las capacidades y el potencial inherentes al *lenguaje*, con lo que queda dicho que la lectura de las obras memorables –o, quizá mejor, canónicas– es también proficua en las traslaciones a otras lenguas. A su juicio, es ése el camino que debe seguir el escritor europeo que desee estar a la altura de su circunstancia literaria y tener al día las lecturas de obras que forman parte de un corpus que desborda las lindes de las literaturas que Goethe llamó nacionales para señalar que el término, amén de ser reductivo, iba a contraponerlo a un concepto que traspasaba incluso las fronteras de un continente. Y si Goethe aseveraba en 1827 que había «llegado la época de la literatura universal», Borges se refería a la tradición literaria en términos que hoy integramos en la globalización: «[…] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo»[4].

Así se explica el encabezamiento de este homenaje a quien fue arquetipo y paradigma del escritor europeo, a quien encarnó la imagen viva de una Europa marcada a fuego y hierro de res brava por los vendavales de la historia y las tiranías que tuvieron un *terminus a quo* en la I Guerra Mundial, que fueron en parte derrotadas en 1945 y que sólo llegaron a su *terminus ad quem* algo después de la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989. Jorge Semprún fue figura visible y señera en las controversias culturales, literarias, ideológicas y teóricas. Hizo pronto suyas las convicciones del anciano Husserl sobre los distintivos y las particularidades que creía que iban a configurar al europeo y a la Europa por venir. El anciano filósofo judío-alemán (a quien Heidegger dedicó su tesis, dedicatoria que borró a partir de la segunda edición), el mismo Husserl poco antes de morir se convirtió al catolicismo, estaba convencido de que Europa no era sólo una pertenencia territorial; era, a su juicio, también una entidad espiritual; una especie de supranacionalidad *in fieri* y, como tal, todavía inédita y sin precedentes, que podría además prosperar también en otros continentes.

[4] Para mayor información, véase mi nota sobre globalización y literatura mundial en el número precedente de esta misma revista (2010, pp. 513-520).

El joven presidiario (tenía 20 años y un mes cuando ingresó en el *Lager*) fue testigo de la barbarie que campaba en el archipiélago de los campos de concentración nazis, de la que años después él mismo daría medido y exhaustivo testimonio. Semprún fue, efectivamente, actuario solícito, fiscal implacable y recto juez del mal radical. No sólo participó en la vida y controversias políticas, ideológicas y teóricas: contribuyó con una obra literaria en la que fluyen, a partes iguales, la calidad, el oficio y la capacidad innovadora. Y sin embargo, aunque la parte esencial de su obra esté escrita en francés, cuando fue propuesto su ingreso en la Academia Francesa de la Lengua, las distinguidas señorías que le negaron su apoyo fueron mayoría. Creían tener razones convincentes: Jorge Semprún había sido comunista y seguía siendo español. En España, para mayor inri, las críticas más frecuentes en los artículos de prensa aparecidos con ocasión de su llamada al Ministerio de Cultura en julio de 1988 procedían, ex contrario, de un venero similar: la sospecha de afrancesamiento. En *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Semprún anota y glosa alguna de las preguntas de quienes entonces dudaban de su «españolidad» y lo convertían en «extranjero»: «Después de tantos años vividos en Francia, ¿podía seguir siendo verdaderamente español? ¿[…] no había escrito en francés la mayor parte de mis libros? ¿Qué mosca le habrá picado a Felipe González […]?» (p. 148).

Efectivamente, el presidente del Gobierno había dado una prueba más de sus dotes políticas confiando el Ministerio de Cultura a uno de los intelectuales, escritores y guionistas españoles más prestigiosos; y a la vez otorgaba el máximo reconocimiento político a uno de los representantes de un nutrido colectivo de españoles que había participado, desde sus posibilidades y convicciones, en la lucha contra el fascismo internacional, primero, y contra el franquismo, después; y era asimismo un claro y visible homenaje público a quienes habían sido arrojados de sus lares en 1939 o, en no menos casos, condenados al exilio interior; y era también un homenaje a quienes, como su padre (José María Semprún Gurrea) y su tío (Miguel Maura) habían servido y sido fieles a la República.

En otro orden de méritos, hay que anotar que el reconocimiento del presidente del Gobierno también quería corresponder a la enorme influencia política y a la insólita recepción de su primer *libro* escrito en español: *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977). Eran aún tiempos difíciles y a la vez esperanzadores: las primeras elecciones democráticas acababan de celebrarse, el *Guernica* de Picasso acababa de llegar al lugar que le correspondía, el Premio Nobel de Literatura había sido otorgado a Vicente Aleixandre en reconocimiento de su valía y en representación de un grupo de poetas y de una generación diezmada por las circunstancias y condenada al exilio *sensu lato et stricto*…

En fin, la Transición seguía entonces su curso amenazado… Ahí radica sin duda otra de las razones que contribuyeron al éxito de ventas de la *Autobiografía*, que vendió casi 400.000 ejemplares en doce meses, inaugurando un fenómeno entonces desconocido en España: el *best-seller* en un género a caballo entre el ensayo y la ficción novelada[5]. Semprún se ha referido más de una vez a la profunda discusión que provocó el libro en el «mundo político», en los medios de comunicación y en la sociedad española en general. En *Federico Sánchez se despide de ustedes* leemos al respecto:

> Ejerció una influencia indiscutible en el curso de las cosas. El monopolio de legitimidad antifranquista que el partido comunista de Carrillo pretendía atribuirse de

[5] Sergio Vila Sanjuán, el mejor estudioso del asunto en España y autor del excelente ensayo sobre el *best seller* (un estudio muy bien documentado, fruto de varios años de trabajo desde una atalaya privilegiada: Vila Sanjuán es, desde hace tiempo, coordinador del suplemento «Culturas» del diario *La Vanguardia*) da la cifra exacta de las ventas de la *Autobiografía de Federico Sánchez*: 501.209 ejemplares. Más detalles en su *Código best seller. Las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*, Barcelona: Planeta, 2011 (prólogo de José Antonio Marina).

> manera a la vez arrogante y oportunista [...] fue batido en brecha por los efectos de esta publicación. (p. 146).

No creo que sea exagerado aseverar que Semprún es uno de los pocos escritores españoles bilingües con vida e historia europeas y con una obra que por su «articulación» y por su «densidad» (dicho sea en términos semprunianos) ha pasado a formar parte de la literatura mundial, sin por ello dejar de ser a la vez profundamente europea y aportar un valor añadido: su pertenencia ineludible al corpus canónico de la literatura concentracionaria. Una obra escrita preponderantemente en francés y a la vez inconfundiblemente española, debida además a uno de los intelectuales europeos más destacados. Por lo que sé, los departamentos de literatura española de las Universidades de nuestro país que han dedicado Jornadas de estudio a su obra no pasan de tres; animo, por tanto, a los profesores a estudiar su obra en clases y seminarios. Y al Ministerio de Cultura a convocar pronto un Congreso internacional interdisciplinario sobre sus novelas y ensayos políticos, de teoría de la ciencia literaria, filosóficos y culturales. Y también sugiero al responsable de Cultura de Cantabria de encargar un estudio sobre la presencia de Santander y sus inmediaciones en la obra de Semprún y su relación con la comarca.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

BENITO VARELA JÁCOME (1919-2010)

Don Benito Varela Jácome murió en Santiago de Compostela el 22 de octubre de 2010. Lo avanzado de su proceso de edición impidió que el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* le tributara el homenaje que un año después tratan de ser las líneas que siguen. Durante el tiempo transcurrido desde su fallecimiento otros amigos, colegas y discípulos lo han recordado, y esas evocaciones han conjugado siempre el afecto con la admiración por el maestro que él siempre supo ser. El afecto y la admiración caracterizaron también mi relación con don Benito. Porque mi memoria de él tiene mucho de autobiográfica (inevitablemente), su persona quedó para mí ligada sobre todo a su entrega a la investigación y a la enseñanza de la literatura hispanoamericana, las tareas que han ocupado también mi vida académica.

Conocí a don Benito en los últimos años setenta, cuando se incorporó como Agregado de Cátedra al Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Para mí había sido hasta entonces el estudioso de doña Emilia Pardo Bazán y el editor de escritores españoles que los programas de Literatura Hispánica exigían abordar, pero sobre todo el gran conocedor de las literatura europea y norteamericana que demostraba su obra *Renovación de la novela en el siglo* XX: en sus páginas encontré el panorama que mis lecturas dispersas no podían proporcionarme, y el estímulo para leer a grandes narradores que aún no había frecuentado. La inminencia de su llegada a Madrid me obligó a reparar en que también había editado hitos inevitables de la cultura literaria hispanoamericana como *Facundo* o *María*, además de páginas de José Martí y versos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Por entonces llegó a mis manos *El cuento hispanoamericano contemporáneo*, una selección de relatos breves precedida de un amplio prólogo y enriquecida con propuestas para el comentario de los textos. Cuantas veces he vuelto sobre esa antología, he encontrado razones para sorprenderme del amplio y a la vez profundo conocimiento de la narrativa hispanoamericana que allí se demostraba, desde las décadas finales del siglo XIX hasta las fechas más recientes, y a la vez del contexto histórico, social y político en que se gestaban las obras; también de lo novedoso de sus análisis de las técnicas narrativas que daban una profunda dimensión al proceso construido por novelas y cuentos.

Recuerdo haber recordado ya en más de una ocasión la significación que tuvo para mí la estancia de don Benito en Madrid, con su nostalgia de Galicia y su dedicación plena a la Universidad. Compartí con él muchas horas en el despacho común que era por entonces el Seminario Archivo «Rubén Darío» de la Complutense, y también las comidas en la Facultad y los paseos por el Campus. Por entonces descubrí lo que todos sabían: aquel profundo conocedor de diversas li-

teraturas lo era también de la literatura gallega, por la que me contagió un interés que yo no había sentido en las aulas. Desde luego, su magisterio me resultaba más útil cuanto más me ayudaba a la especialización que buscaba. Para el Ayudante que yo era, con todos los esfuerzos centrados en la investigación que constituyó mi tesis doctoral, esos años fueron decisivos, y de don Benito pude aprender incluso cuando visitábamos las librerías madrileñas en busca de autores y obras que habían de enriquecer la biblioteca del Departamento de Literatura Hispanoamericana, que él dirigió por algún tiempo. Su amistad no sólo fue un estímulo para la lectura: también para que me interesara en las perspectivas teóricas que podían ayudarme a acrecentar el rigor de mis estudios literarios. La crítica había sido y era con demasiada frecuencia un obstáculo más que una ayuda para el acercamiento a la literatura hispanoamericana: elaborada para uso exclusivo de los iniciados, a veces se concretaba en estudios más interesantes por sus planteamientos que por sus aportaciones a la explicación de las obras, y que el cambio de las jergas volvía pronto ininteligibles. Los trabajos de don Benito, siempre al tanto de las últimas propuestas, mostraban la eficacia con que él se aplicaba al análisis minucioso de las técnicas o los procedimientos narrativos, de las perspectivas adoptadas por el narrador, de los niveles espaciales y sociales representados. La utilización –muy personal– de una terminología compleja se conciliaba en su caso con un minucioso conocimiento de los textos analizados.

Don Benito regresó a Galicia a principios de 1981, para ocupar una Cátedra en la Universidad de Santiago de Compostela. Desde esa fecha tuve ocasión de reencontrarlo en numerosos congresos y en los tribunales de aún más numerosas tesis doctorales. Seguí sus publicaciones, y mi impagable deuda con él creció sin cesar: incluso en sus dudas o vacilaciones pude encontrar sugerencias para mis investigaciones sobre el indigenismo o sobre la literatura del siglo XIX. También pude observar que crecía imparablemente su magisterio entre quienes, como yo, apostaban por la presencia de la Literatura Hispanoamericana en las universidades españolas. En 1992 fuimos ya suficientes para crear la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Don Benito fue Presidente Honorario de esa Asociación desde 1996: ese fue nuestro modesto homenaje a quien siempre había sido un excelente ejemplo de comportamiento personal y académico, tanto para mi generación como para las promociones posteriores. Varios de esos hispanoamericanistas estuvimos presentes en otro homenaje a su persona que fueron las Primeiras Xornadas Hispanoamericanas de Literatura e Pensamento («O Pensamento Creador») celebradas en A Coruña en diciembre de 1999. Después, los actos en su honor que los colegas de la Universidad de Alicante organizaron en mayo de 2000, y que coincidieron con la creación del Portal Temático «Novela hispanoamericana del siglo XIX / Fondo Benito Várela Jácome» en el seno de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, supusieron un nuevo reconocimiento a su significación intelectual. Aún pudo compartir con nosotros alguna de las jornadas del V Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos celebrado en A Coruña a fines de septiembre de 2002.

Para entonces su obra estaba cumplida y su prestigio plenamente consolidado, pero se hacía necesaria la recuperación de sus escritos dispersos en revistas y otras publicaciones. En 2002 la Universidad de Santiago de Compostela publicó *Asedios a la cultura cubana. Textos y contextos*, en el ámbito de la Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana «Alejo Carpentier» que dirigía Yolanda Novo y que don Benito había dirigido. En 2006 el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante editó los *Ensayos sobre literatura hispanoamericana (1977-1997)* que Eva Valcárcel había reunido. Fiel a su título, el primero de esos volúmenes recogió sus trabajos sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Martí, José Lezama Lima y Alejo Carpentier, además de su introducción al cuento contemporáneo y el prólogo que precedió al volumen de 1983 para el que él mismo seleccionó algunas novelas hispanoamericanas relevantes del siglo XIX (*Amalia*, *María*,

Aves sin nido y *La charca*). El segundo reiteró algunos de esos ensayos junto a otros que demostraban la variedad de sus intereses: a estudios sobre escritores tan reconocidos como César Vallejo, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Ernesto Sábato o Gabriel García Márquez, se sumaron otros que demuestran su voluntad de adentrarse en territorios apenas explorados, como los que dedicó a *Herencia*, de Clorinda Matto de Turner, o a *Atrapados*, de Jorge Icaza.

Como los que se ocuparon de Gertrudis Gómez de Avellaneda o de José Martí, el análisis de *Herencia* forma parte de la excepcional contribución de don Benito al estudio de la literatura hispanoamericana del XIX. En el Fondo de la Biblioteca Cervantes a él dedicado pueden encontrarse numerosas novelas hispanoamericanas de ese siglo, así como su minucioso estudio sobre el desarrollo del género durante ese período. Ajeno a discusiones teóricas de rentabilidad dudosa y a especulaciones tal vez inútiles sobre la identidad cultural hispanoamericana, don Benito dirigía su interés hacia el proceso literario y hacia los textos que lo conformaban. Nadie ha presentado mejor la evolución de la novela decimonónica, quizá porque nadie dedicó tanta atención a obras desdeñadas o ignoradas –en buena medida lo eran incluso las de Clorinda Matto de Turner y de Manuel Zeno Gandía que él editó–, con lo que pudo ver en esa narrativa no el resultado caótico de sucesivas oleadas foráneas de romanticismo, realismo y naturalismo, irregularmente difundidas a causa de una complicada geografía y otros obstáculos, sino una manifestación de necesidades culturales propias de los distintos países o del conjunto de Hispanoamérica.

De las escasas ocasiones en que lo vi durante sus últimos años conservo recuerdos muy personales y alguno profesional que aún me sirve de estímulo. De los laberintos de una memoria rota volvían a surgir con insistencia referencias a sus experiencias juveniles en la Argentina y a la necesidad de profundizar en el estudio de la literatura naturalista de aquel país. En esa literatura se integraban *Sin rumbo* y las demás obras de Eugenio Cambaceres, pero también novelas olvidadas que don Benito no quería ignorar, como *¿Inocentes o culpables?*, de Antonio Argerich, o *Irresponsable*, de Manuel T. Podestá. El lector incansable que don Benito había sido se resistía a desaparecer. Quizá porque me permite recordarlo mejor que otros en esa entrega a la literatura que era una constante búsqueda de conocimientos, entre los mencionados *Ensayos sobre literatura hispanoamericana (1977-1997)* prefiero hoy el titulado «La Argentina "visible" en los libros de viaje», donde escritores numerosos, desde Lucio Victorio Mansilla hasta Manuel Mujica Láinez, le ayudaban a cartografiar aquel país en su variada geografía. La atención dedicada a obras como *Una excursión a los indios ranqueles* o *La Australia argentina* prueban que se sentía atraído sobre todo por el sur que representaron la pampa indígena apenas explorada y las inhóspitas y fascinantes tierras patagónicas: espacios que parecen símbolos de esos territorios a veces misteriosos de la literatura a los que don Benito dedicó su vida.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

CRÓNICA

Gerardo Bolado
El Premio de Investigación Humanística
"Real Sociedad Menéndez Pelayo"
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 489-492

EL PREMIO DE INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

El Presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, don Ramón Emilio Mandado, en representación de la Junta de Gobierno de la Sociedad, con ocasión del XCIX aniversario del fallecimiento de Don Marcelino Menéndez Pelayo, hizo entrega de su Premio de Investigación Humanística 2010 a los investigadores Manuel Garrido Jiménez (España), Nelson Robert Orringer (EEUU), D. Luis Manuel Valdés Villanueva (España) y Margarita María Valdés-Villarreal (México), por la coordinación de la obra colectiva *Legado Filosófico Español e Hispanoamericano del Siglo XX*. El acto de entrega tuvo lugar con gran brillantez en la Cátedra de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, contó con la participación de representantes del Ayuntamiento de Santander y de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y fue amenizado por el Grupo de Cámara de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Fiel a los requisitos y criterios estatuidos para la concesión de este premio, el jurado basó la distinción de *Legado…* tanto en su valor científico y didáctico, como en su idoneidad. En efecto, valoró en esta obra «su propósito, su estructura y volumen de información e investigación», así como su valor propedéutico y didáctico, que la convierten no sólo en un punto de referencia de la historiografía cultural y filosófica hispánica del siglo XX, sino también en un *Companion* para el estudio de la misma. Además tomó en consideración otros valores de la obra, como el hecho de que relaciona el pensamiento filosófico con otras manifestaciones de la cultura española contemporánea, o de que su estructura recupera de un «modo sugerente» para la comprensión de la cultura española, la teoría de las generaciones, así como el debate sobre los fundamentos antropológicos y sociológicos de la misma. La obra pone de manifiesto, resaltó el jurado, cómo la cultura española, en especial la filosófica, aportó el siglo pasado importantes magisterios, y revitalizadores, en la academia y en la cultura Iberoamericana. Por otra parte, se tuvo en cuenta que *Legado…* pertenece a la clase de trabajos promovidos y practicados por Marcelino Menéndez Pelayo, y que su premio «favorecerá en gran medida» la imagen y conocimiento de la Real Sociedad Menéndez Pelayo y de la propia ciudad de Santander en los círculos académicos, editoriales y científicos que se ocupan del hispanismo filosófico en Iberoamérica y España.

La obra premiada es una valiosa aportación sintética en uno de los campos de investigación filosófica que ha experimentado un desarrollo más significativo en la primera década del nuevo siglo: la historia reciente del pensamiento filosófico español. Tres parecen ser las raíces de este florecimiento de la historia reciente de nuestra filosofía: la reflexión en su obra por parte de

los protagonistas de la última transformación de nuestra institución filosófica, las revisiones de este proceso de recepción y transformación por parte de los historiadores de la filosofía española, y la recepción de la sociología fuerte de la filosofía de Pierre Bourdieu, Randall Collins, etc. Por lo que la abundante producción en este campo es obra de protagonistas del período que dan su versión de los acontecimientos, de historiadores de la Filosofía española que investigan la constitución de tradiciones de filosofía española contemporánea, o de filósofos que ensayan una explicación sociología de nuestra presente institución filosófica. Escrita por protagonistas e historiadores, *Legado Filosófico Español e Hispanoamericano del Siglo xx* destaca en este contexto por ser una obra de conjunto y a la vez introductoria, amplia y plural, que aplica de manera fructífera el método de las generaciones, y explica la última filosofía española en el contexto de los intentos de modernización de nuestra sociedad desde el krausismo. Resolver los problemas derivados de la complejidad de esta obra, en la que han participado 82 colaboradores –en su mayor parte especialistas reconocidos o protagonistas del máximo nivel– es un mérito no menor de los coordinadores premiados, que tienen además valiosas contribuciones específicas dentro de la misma.

Los investigadores distinguidos con este premio están avalados además por su excelencia académica y por sus valiosas aportaciones en el campo de la filosofía hispánica contemporánea o de su historia. La institucionalización de la Filosofía española en los años ochenta a través de la LRU debe mucho a la labor docente e investigadora desarrollada por Manuel Garrido durante el Tardofranquismo y la Transición. Catedrático de Lógica de la Universidad de Valencia desde 1962, dirigió el departamento de Lógica y filosofía de la ciencia de esa universidad que prefiguró el área de conocimiento filosófico del mismo nombre. Su *Lógica simbólica* de 1974 es uno de los manuales donde hemos aprendido lógica las tres últimas generaciones de filósofos españoles. La revista *Teorema*, que fundó en 1971, fue el punto de referencia en esos estudios durante la Transición. Ha impulsado la publicación de importantes obras desde las editoriales Tecnos y Cátedra, de las que es asesor desde los años setenta. Manuel Garrido orientó éste protagonismo en la recepción de analítica a la normalización de esos estudios en España desarrollando un tejido creativo autóctono con proyección internacional. Alguna muestra de sus últimos trabajos son los ensayos dedicados a Kurt Gödel con motivo de su centenario, y a la concepción popperiana de la ciencia. Sus estudios se caracterizan por la solidez, la claridad y la sobriedad.

Pero no es su faceta de lógico la que nos interesa aquí, sino su aportación como historiador de la filosofía española. En 1996 puso en marcha el suplemento *Limbo* de *Teorema*, dedicado principalmente a publicar estudios sobre el pensamiento de George Santayana, un autor cuya recuperación ha sido objeto especial de su atención. *Legado…* se beneficia de su panorámica de la Filosofía española contemporánea, visión de protagonista historiador, que expone en las introducciones de los tres períodos en que divide la filosofía española del siglo xx: «La Edad de Plata», «Las Españas de Franco y del Exilio», y «el Tardofranquismo y la Transición». El propio Garrido coordina la primera y la tercera parte mencionadas y aporta dos estudios sobre el pensamiento de George Santayana. Es mérito suyo el haber situado a Menéndez Pelayo en la generación de científicos nacidos en torno a 1855, junto a Cajal y a Torres Quevedo, y como patriarca de las ciencias históricas aplicadas a nuestra tradición intelectual y literaria.

Luis Manuel Valdés fue colaborador de Manuel Garrido en el Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Valencia y en la revista *Teorema* en los años setenta. En la actualidad es catedrático de Lógica y de Filosofía de la Ciencia en la Universidad de Oviedo y director de la revista *Teorema*, que es una de nuestras revistas de filosofía con mayor proyección internacional y la única que ha recibido el certificado de calidad FECYT en la convocatoria 2009-2010. Desarrolla una importante labor docente e investigadora en el campo de la Filosofía del Lenguaje y es un reconocido especialista en la filosofía de Wittgenstein. Con Manuel Garrido

coordinó *El legado filosófico y científico del siglo xx*, una publicación del año 2005 que gozó de una extraordinaria acogida. En la obra premiada por la Sociedad Menéndez Pelayo, coordina la tercera parte, el pensamiento español en los últimos cuarenta años del siglo xx, a la que aporta además un magnífico estudio sobre el pensamiento analítico español durante este período.

La investigadora Margarita Valdés Villarreal pertenece desde 1972 al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM donde ha desarrollado una notable actividad investigadora en los campos de la filosofía del lenguaje y de la Filosofía Práctica. En la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad ha impartido cursos de licenciatura y de postgrado en campos como la lógica, la teoría del conocimiento, la filosofía del lenguaje y otros afines. Margarita Valdés coordina la parte de *Legado…* dedicada a la filosofía española en el exilio, que enriquece con una breve introducción general. Además es la coordinadora responsable de la parte de la obra que expone el pensamiento filosófico hispanoamericano del siglo xx, en la que colaboran investigadores de la talla de Guillermo Hurtado, Antonio Zirión, Raul Fornet, entre otros. Obra suya es también la presentación panorámica de esta cuarta parte dedicada a la filosofía hispanoamericana, así como un estudio de la recepción de la filosofía analítica en Argentina, Méjico, Perú, etc., durante ese período.

Por su docencia –en su propia Universidad de Connecticut, o como profesor invitado en otras universidades americanas y españolas– y por su extensa obra, Nelson Orringer es uno de los hispanistas dedicados al pensamiento español contemporáneo que mayor reconocimiento ha merecido en España en los últimos años. Una característica importante de sus trabajos es la aplicación rigurosa y original del análisis de fuentes, una metodología procedente tal vez de uno de sus centros de atención: la literatura comparada. Sus publicaciones dedicadas a las fuentes germánicas de Ortega marcaron un hito en los estudios especializados en la obra del filósofo madrileño; en la actualidad forma parte del consejo de redacción de *Estudios Orteguianos*. También aplicó con éxito esta metodología al análisis de las fuentes protestantes liberales de *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, cuya cátedra en la Universidad Salamanca ocupó en el 2004. Actualmente forma parte del consejo editorial de los *Cuadernos…* de la misma. También han merecido atención y reconocimiento en España sus trabajos sobre la Antropología médica de Laín Entralgo, o sobre la escritura de Francisco Ayala, que fueron sus amigos personales. Su último libro, que está a punto de dar a la imprenta, es un trabajo comparativo de la poesía popular de García Lorca con la música de Manuel de Falla, sirviéndose de la filosofía de la música de García Bacca.

Tal vez fue el capítulo «Filosofía española del siglo xx» de Nelson Orringer, publicado por Cátedra formando parte del libro colectivo ya mencionado *El legado filosófico y científico del siglo xx*, el antecedente de la obra que premiamos hoy aquí. De lo que no cabe duda es que *Legado…* se beneficia ampliamente de la familiaridad de este hispanista con nuestro pensamiento contemporáneo.

En efecto, Orringer coordina con Garrido la primera parte de la obra «la saga del pensamiento español en la edad de plata de su cultura (1875-1936)» a la que enriquece además con sus trabajos sobre el krauso-institucionismo, Ganibet, Unamuno y Ortega. Así mismo, coordina la segunda parte, la filosofía española durante la Guerra Civil y la dictadura franquista, a la que contribuye con estudios sobre el último Ortega, y sobre el pensamiento de Laín Entralgo y de Francisco Ayala.

Manuel Garrido pronunció en nombre de los premiados la lección magistral del Acto de Entrega, titulada *Presencia de Menéndez Pelayo en el pensamiento filosófico español del siglo xx*, y en la que desarrolló una de las claves hermenéuticas de *Legado…*: La imagen de la Edad de Plata, heredada del 98 literario y de su eco en la generación del 14, es simplificadora y ha de ser superada por una visión más poliédrica en la que recupere su lugar histórico la generación del 98 cien-

tífico. Por encima de la suerte que ha corrido la figura y la obra de Menéndez Pelayo en los distintos contextos culturales y filosóficos españoles del siglo xx, estamos ante el maestro del grupo de autores de la generación del 98 que normalizó las ciencias históricas, ante el historiador y crítico de nuestro patrimonio intelectual y literario que con su obra y su magisterio dinamizó estos estudios en la España finisecular, por decirlo con su discípulo Adolfo Bonilla y San Martín, «a estos fines de crítica de lo presente, de reconstitución del pasado y de regeneración para el porvenir…». Devolver al historiador y crítico santanderino y a su generación –Cajal, Turró,Torres Quevedo–, así como al 98 científico, al lugar que les corresponde en la Restauración, es un paso ineludible para recuperar una comprensión más adecuada de nuestra Edad de Plata y con ello también del curso intelectual de nuestra cultura contemporánea.

Gerardo Bolado
Universidad de Cantabria

Alejandro Fernández González
Menéndez Pelayo y Lope de Vega. Crónica
de un Seminario dedicado a dos genios
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011,494-497

MENÉNDEZ PELAYO Y LOPE DE VEGA. CRÓNICA DE UN SEMINARIO DEDICADO A DOS GENIOS

Organizado por los profesores Germán Vega García-Luengos, Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés Guillén, y celebrado en el Palacio de la Magdalena en septiembre de 2011, este seminario se propuso, desde diversas ópticas, recordar la figura del polígrafo santanderino y la del *Fénix de los ingenios* a través del ingente estudio que el montañés dedicó al dramaturgo áureo.

La conferencia de inauguración «Lope de Vega según Menéndez Pelayo: la lucha por el canon» corrió a cargo del profesor Joan Oleza Simó, de la Universidad de Valencia. Cuando todo parecía apuntar a que el santanderino apoyaría como autor canónico a Calderón por sus dramas religiosos y sus autos sacramentales, el profesor Oleza demuestra que fue el primero en España en elevar a Lope de Vega al canon, sobre todo por dos razones: porque para don Marcelino la estética barroca típicamente calderoniana es demasiado excesiva y amanerada, es decir, no sigue la máxima de armonía entre forma y fondo; y porque el sentido del honor calderoniano va en contra del cristianismo. Si a esto añadimos que el montañés ama el arte renacentista, el Humanismo y el Clasicismo porque puede encontrar en ellos el origen de su raza y sabiendo que ve al culteranismo y al conceptismo como degeneración de ese arte bello, natural y lleno de originalidad, encontramos todas las razones por las que prefirió a Lope de Vega frente a Calderón.

Bajo el título «Coordenadas críticas de los estudios sobre el teatro de Lope de Vega», el profesor Felipe Pedraza Jiménez, de la Universidad de Castilla La Mancha, a cargo de la segunda ponencia del día, basa su intervención apoyándose en tres: el clasicismo, el historicismo romántico y el realismo. La primera se refiere al ideal de lengua en equilibrio y de deslumbrante variedad, pues en la obra de Lope aparecen todos los tonos y variantes que al santanderino le gustaban y que aparecen en su *Horacio en España*. La segunda se debe a que lo que más le gusta a Menéndez Pelayo de Lope son las obras que aportan la tradición y la sabiduría popular. En cuanto al realismo, don Marcelino creía que todo artista debía mostrar la realidad de manera natural y no de forma amanerada como ocurría con el Barroco o el Naturalismo.

La tercera intervención del día corrió a cargo del profesor Ignacio Arellano Ayuso, de la Universidad de Navarra: «*Varia lectura* de Lope: de Menéndez Pelayo al posmodernismo, pasando

por el conceptismo» y en ella analizó, desde varias perspectivas, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Gran parte de la crítica la ha visto como una obra sencilla y clara, pero aplicando nuevos métodos de interpretación, como el modo de lectura conceptista, aparecen de inmediato una parodia del petrarquismo y una burla al culteranismo.

Continúan las sesiones del día con dos comunicaciones. La primera, «Lope de Vega en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*», la llevaron a cabo los profesores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, de la Universidad de Cantabria. Tras un breve recorrido histórico por las distintas épocas del *Boletín*, hacen un estudio de las distintas apariciones de estudios dedicados a Lope de Vega en el *Boletín* desde el «Menéndez Pelayo y Lope de Vega» de Blanca de los Ríos pasando por el volumen dedicado a Lope en 1935, que incluye artículos de Joaquín Entrambasaguas, pero que aún son poco científicos, hasta llegar a la segunda época del Boletín, en la que ya aparecen artículos más científicos, sobre todo dedicados al Lope poeta. Dos son los artículos, ya científicos, que revitalizan al Lope dramaturgo en el *Boletín*: uno de Germán Vega sobre la autoría de la *Corona trágica* y otro de Florencia Calvo, quien afirma que la clasificación del polígrafo sobre la obra de Lope se debe a una posición ideológica.

La segunda comunicación, a cargo de la profesora Sofía Cantalapiedra Delgado, de la Universidad de Barcelona, llevó por título «Lope de Vega y Menéndez Pelayo: dos siglos y un teatro nacional». Afirma que al forjar los románticos alemanes el mito calderoniano, todo parecía indicar que don Marcelino pondría a Calderón como ideólogo del conservadurismo (tal y como ocurrió en el ciclo de conferencias del Círculo de Unión Católica), pero enseguida el montañés le quitó fuerza a ese mito al afirmar que Lope y Tirso son mejores que Calderón en cuanto a creación de tramas y personajes y porque Lope era capaz de recurrir a las tradiciones españolas para crear un teatro nacional.

La última de las conferencias del primer día «El teatro español del Siglo de Oro en la Biblioteca de Autores Españoles» la llevó a cabo el profesor Rafael González Cañal, de la Universidad de Castilla La Mancha. El factor clave de su intervención fueron las ediciones teatrales en el siglo XIX por parte de autores como Hartzenbusch, Buenaventura Carlos Aribau y, sobre todo, Manuel Ribadeneyra, a quien considera fundamental en la recuperación del tesoro patrimonial anterior, sobre todo del Siglo de Oro español, y uno de los primeros en comenzar la BAE. Finalmente, considera a Menéndez Pelayo padre de la ciencia literaria moderna al haber aparecido sus ediciones del teatro de Lope con notas.

El segundo día, el seminario comenzó con la ponencia «El contexto histórico-literario de la edición de las obras de Lope por Menéndez Pelayo», encargada al profesor Leonardo Romero Tobar, de la Universidad de Zaragoza. Afirma que es esta una época clave en la literatura española, que responde al marbete «fin de siglo» (1890-1902) y que la edición de las obras de Lope por el santanderino tiene lugar cuando «siglo de oro» y «teatro nacional» son marbetes biunívocos. El montañés consigue que la RAE pague la gran empresa de publicar las obras completas del *Fénix*, pero surgen problemas con las copias de los manuscritos porque muchas de las personas encargadas no conocen bien el español. Afirma también que a pesar de que Valera hizo publicidad de esta magna obra en América, a nivel comercial fue un desastre, pero no en cuanto a la recepción por parte de la crítica.

En la mesa redonda de este día, en torno al tema «Menéndez Pelayo y la restauración del teatro clásico español», lo más importante es qué se debe hacer para recuperar y mantener ese patrimonio: primero debe recuperarse técnicamente, después se harán los estudios críticos; la recepción de nuestra cultura en el extranjero debe mejorarse y aumentarse porque ha sufrido muchos prejuicios, sobre todo históricos; y finalmente para mantenerlo los poderes públicos deberían apoyar un repertorio clásico de nuestro teatro nacional para que el público pudiera ver varias veces la misma obra y así convertirla en patrimonio.

Este segundo día se cierra con otras dos comunicaciones. La primera, llevada a cabo por la profesora Gema Cienfuegos Antelo, de la Universidad Complutense de Madrid, se titula «Dramaturgias de *La dama boba* en el siglo XIX". Hace un recorrido por las distintas puestas en escena de las refundiciones de esta obra de Lope, desde la de José de Cañizares a la de Dionisio Solís afirmando que a don Marcelino no le gustaban nada las refundiciones y que, aunque asistió a muy pocas, siempre las criticó, como se observa en su epistolario a su hermano Enrique.

La segunda, de la profesora Natalia Fernández Rodríguez, de la Universidad de Oviedo, se tituló «Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia hagiográfica de Lope de Vega». Realiza un panorama crítico de las opiniones, casi siempre negativas, de Menéndez Pelayo sobre las comedias hagiográficas de Lope de Vega y su recepción crítica posterior. Una de las razones por las que el montañés denostaba la comedia hagiográfica, a la que apenas prestó atención crítica, era la falta de unidad dramática, aunque no se entiende esta tal y como se hace hoy.

La jornada termina con una visita a la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander, en cuya cátedra el profesor Germán Vega García-Luengos, de la Universidad de Valladolid, muestra la magna obra del montañés sobre Lope de Vega y los libros que hay en su biblioteca sobre él.

El tercer día del seminario comenzó con la intervención del profesor de la Universidad de Barcelona Alberto Blecua Perdices, que trató sobre «Juan Valera y Menéndez Pelayo». Comentó el epistolario de Juan Valera, sobre todo aquellas cartas en que este habla de la publicación de la obra de Lope por don Marcelino, y aquellas en que el diplomático informa al periódico *La Nación* de lo que se publica en la RAE; y el de Lope de Vega, cuyos biógrafos se han documentado en su epistolario: don Cayetano Alberto de la Barrera, que se basa sobre todo en los trágicos amores de Lope con Marta de Nevares, y don Marcelino Menéndez Pelayo, cuya biografía se basa en el epistolario completo.

Continúa este tercer día con la intervención del profesor Adolfo Sotelo Vázquez, de la Universidad de Barcelona, quien se refirió al sesgado y tendencioso conocimiento que hoy se tiene del ilustre polígrafo montañés en su muy documentada ponencia «Malas interpretaciones del pensamiento de Menéndez Pelayo en el primer franquismo (1939-1952)». Presenta una serie de libros publicados durante ese período que revisitaron el pensamiento de don Marcelino y lo convirtieron en adalid de la «Nueva España» que anunciaba el franquismo, hecho que se debió a personas tan cercanas al régimen como Guillermo Serér, Antonio Tovar, Luis Rosales, Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, quienes lo mostraron en esta faceta. El profesor Sotelo Vázquez demuestra esta tesis con la lectura de fragmentos de dichos libros.

En la mesa redonda de este día, que gira en torno al «Contexto literario y cultural de Menéndez Pelayo» se habla sobre las refundiciones vistas a través de las carteleras de la época, de la «peculiar» entrada en la RAE de Galdós y Pereda en muy corto período de tiempo, de la importancia de los epistolarios de los escritores para aprender sobre la política y la literatura de la época y la red cruzada de relaciones que se da en las cartas que entre ellos se envían sobre el mismo tema, pues permite conocerlo desde las distintas perspectivas de la época.

El tercer día continúa con la ponencia al alimón de los profesores José Manuel González Herrán, de la Universidad de Santiago de Compostela, y Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, de la Universidad de Cantabria, y lleva por título «Menéndez Pelayo frente al teatro del siglo XIX». Este acercamiento lo realizan por medio de tres vías: la presencia de textos teatrales del siglo XIX y principios del XX en su Biblioteca; en su *Epistolario*, en el que aparece gran interés por los autores, textos y representaciones coetáneas y una severa crítica a muchos de ellos, en especial al género chico y a las refundiciones de los textos clásicos, y una crónica de los estrenos madrileños y santanderinos a los que acude; y en su obra de historiador y crítico literario, faceta muy determinada por las anteriores, ya que don Marcelino dedicó muchos más trabajos crí-

ticos a la lírica y la narrativa de ficción que al teatro, y dentro de este, dedicó una parte muy minoritaria a la dramaturgia de sus contemporáneos frente a la más abundante dedicada a épocas anteriores, desde el Siglo de Oro hasta el Romanticismo, época a la que dedica más estudios.

Las intervenciones de este tercer día se cierran con la de la profesora Mercedes Rodríguez Pequeño, de la Universidad de Valladolid, que trató sobre «Menéndez Pelayo ante los *Autos* de Lope de Vega. Teoría sobre el género». Pretende poner de manifiesto el origen, evolución y clasificación que Menéndez Pelayo hizo de los *Autos* de Lope de Vega, modelo, según don Marcelino, de los autos de Calderón. Al montañés le interesan las raíces medievales de los *Autos* y, ante la variedad terminológica que han recibido, encuentra el origen de estos en la temática religiosa y el uso alegórico. La clasificación de Menéndez Pelayo se basa en la temática (autos religiosos / autos sacramentales).

El último día del seminario comenzó con la intervención del profesor de la Universidad de Murcia, Francisco Florit Durán, que nos introdujo en «Una polémica entre tirsistas con Menéndez Pelayo al fondo». Presenta a los dos enemigos que mantuvieron esta polémica, a los que se denomina «tirsistas» porque a ellos hay que recurrir para conocer el origen de los estudios sobre Tirso de Molina, pero que tanto daño han hecho a los estudiosos del mercedario por los errores cometidos debido a su nula preparación literaria y filológica: Emilio Cotarelo y Mori, doctor en Derecho por la Universidad de Oviedo, y Blanca de los Ríos, sin estudios universitarios. Los dos mantuvieron una polémica en la que utilizaron a Menéndez Pelayo para atacarse. Todo tuvo su origen en la elección del marqués de Pidal como director de la RAE, apoyado por Cotarelo, frente a la candidatura de Menéndez Pelayo, propuesta por Galdós y Jacinto Octavio Picón. Blanca de los Ríos siente que el santanderino no haya sido elegido director y ataca con crudeza a Cotarelo, al que la enfrenta el celo por saber todo lo relativo al fraile. El epistolario de don Marcelino y de quienes formaron parte de estas intrigas junto con la *Historia de la Academia Española* de Zamora Vicente han permitido recomponer esta polémica, por lo que se afirma que es fundamental conocer el contexto de la época los epistolarios de los escritores en cualquier investigación que pretenda ser científica.

El profesor Julián González Barrera, de la Universidad de Sevilla, presenta su tesis sobre la «Identidad y saber en la *Expostulatio Spongiae*: tras los pasos de *Julio Columbario*». Tras el furibundo ataque a Lope de Vega en la polémica *Spongia*, escrita en latín por el profesor de Gramática de la Complutense Pedro Torres Rámila, que elogia a Góngora y ataca a Lope y a su obra en un momento en que parecía que su éxito teatral iba en franco retroceso debido a los ataques de los moralistas, que querían eliminar el teatro, el bando lopista prepara la contestación a tal libelo: la *Expostulatio Spongiae*. Tras un estudio detallado de la obra, se aporta la tesis sobre el autor de esta defensa de Lope. Se cree que tras la máscara de *Julio Columbario*, aunque otras teorías apuntan a otros autores, se esconde el humanista de educación jesuita José Antonio González de Salas. Para ello aporta razones de peso, entre las que cabe destacar su trabajo como intelectual sobre textos griegos y latinos, su formación humanística y su gran conocimiento, muy poco extendido en la época, de los escritores griegos, latinos, de la Patrística y su excelente conocimiento sobre Petronio, fundamental en la composición de la *Expostulatio*.

La última de las mesas redondas se refiere a «La consideración de Lope de Vega desde Menéndez Pelayo hasta nuestros días». Quienes intervienen hacen un recorrido por el interés que el tratado *Arte Nuevo de hacer comedias* despertó en la preceptiva posterior a Menéndez Pelayo, desde el propio polígrafo en su *Historia de las ideas estéticas* hasta las ediciones más actuales de Enrique García Santo-Tomás y la editada por Felipe Pedraza, traducida a varios idiomas que se hizo como homenaje al IV Centenario de la publicación de esta preceptiva clásica del Siglo de Oro.

La última tarde se abre con la intervención del profesor Guillermo Serés Guillén, de la Universidad de Barcelona y del Grupo Prolope, que informa sobre las «Ediciones modernas de las

obras de Lope de Vega». Se presenta un panorama del trabajo de edición de las obras del *Fénix* en los últimos diez años y se repasan las monografías publicadas sobre su teatro en el mismo período. Muestra la base de datos de «Prolope» y su forma de consulta y trabajo. Estas ediciones totalmente anotadas trabajan sobre un aparato crítico fundamental para conseguir ediciones fiables de los textos del Siglo de Oro.

El seminario se cierra con la conferencia de clausura «Menéndez Pelayo como crítico textual» impartida por el profesor Luis Iglesias Feijoo, de la Universidad de Santiago de Compostela. Si la labor de Menéndez Pelayo fue ciclópea en muchos temas, no fue así como crítico textual, lo que se comprueba al presentar varios ejemplos de ediciones del *Teatro selecto* de Calderón de la Barca y los errores que mantuvo al no seguir unos criterios de edición fijos en las obras que pasaron por sus manos en esta labor.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL «GERARDO DIEGO» DE CANTABRIA

RESÚMENES

Cristina Moya García (Universidad de Córdoba): «La influencia de Alfonso de Cartagena en la *Valeriana*»

Resumen:
Este trabajo estudia la influencia de Alfonso de Cartagena en la *Valeriana*, obra del cronista mosén Diego de Valera. Dicha influencia parte del discurso pronunciado por el obispo de Burgos en el Concilio de Basilea defendiendo los intereses castellanos frente a Inglaterra. Las ideas aquí expuestas (supremacía, antigüedad y goticismo de Castilla) serán la base sobre la que Valera configurará su crónica, adaptando los argumentos de Cartagena al nuevo contexto político que supone el reinado de los Reyes Católicos.

Palabras clave:
Diego de Valera. Alfonso de Cartagena. Concilio de Basilea. Castilla. Siglo xv. Goticismo.

Abstract:
In this paper we study the influence of Alfonso de Cartagena in the *Valeriana*, work of the chronicler Mosen Diego de Valera. The above mentioned influence started from the speech delivered by the bishop of Burgos in the Council of Basel defending the Castilian interests opposite to England. The ideas there exposed (supremacy, antiqueness and «Gothic» of Castile) were the basis on which Valera formed his chronicle, adapting the arguments of Cartagena to the new political context meant by the reign of the Catholic Kings.

Key words:
Diego de Valera. Alfonso de Cartagena. Council of Basel. Castile. 15th Century. Gothicism.

Xavier Tubau (Universitat Pompeu Fabra): «Libros de citas durante la Edad Media y el Renacimiento»

Resumen:
El propósito de este artículo es poner de relieve la influencia de factores históricos, culturales y materiales en la elaboración de los libros de citas durante la Edad Media y el Renacimiento, y ofrecer algunas claves para hacer más compleja nuestra mirada sobre esta clase de libros.

Palabras clave:
Libro de citas. Predicación. Humanismo. Autoridad. Lugar común.

Abstract:
The aim of this article is to point out the influence of historical, cultural and material factors in the production of the books of quotations during the late Middle Ages and the Renaissance. All these aspects offer some keys to improve our knowledge of this kind of books.

Key words:
Book of quotations. Preaching. Humanism. Authority. Commonplace.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña). «El *Viaje de Turquía*, el *Lazarillo de Tormes* y Gonzalo Fernández de Oviedo»

Resumen:
Sostenemos que el *Viaje de Turquía* y la *Turcarum origo* son obras de un mismo autor: Gonzalo Fernández de Oviedo. La propuesta sobre el *Viaje de Turquía* se basa en un análisis léxico que abarca ambas obras y un conjunto de 192 palabras o expresiones poco usuales. Un primer cotejo deslinda dos autores que presentan índices léxicos muy superiores a los demás escritores de la época: Juan de Arze de Otálora y Gonzalo Fernández de Oviedo. El análisis de *Turcarum origo* identifica a Fernández de Oviedo como su autor y el rastreo léxico del prólogo y su cotejo con un capítulo del Viaje confirman que Oviedo es el autor de ambos textos. *Turcarum origo* es un texto anterior a la publicación del *Lazarillo de Tormes* y el *Viaje* es posterior. Se detectan en él las lecturas del *Lazarillo*, de la *Peregrinación* de Hernández de Villaumbrales (1552) y del *Libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada, libros todos ellos erasmistas. Proponemos también un filtro metodológico basado en la aplicación de logaritmos neperianos para diferenciar las frecuencias léxicas.

Palabras clave:
Lazarillo. Viaje de Turquía. Fernández de Oviedo. Análisis léxico. Erasmismo.

Abstract:
In this study we claim that the *Turcarum origo* and the *Viaje de Turquía* are two works by the same author: Gonzalo Fernández de Oviedo.The proposal concerning the authorship is based on lexical analysis of 192 words or not usual idioms. A first comparison makes us discern two authors that show different lexical patterns way superior to those of their contemporaries: Juan Arze de Otálora and Gonzalo Fernández de Oviedo. The analysis of the *Turcarum origo* identifies Fernández de Oviedo as its author and a lexical survey within the prologue and its comparison to a chapter of the *Viaje* confirm that Oviedo is the author of both texts. The *Turcarum* is a text prior to the printing of the L*azarillo*, and the *Viaje* is posterior to it. We find in it that the author has read the Lazarillo, the *Peregrinación* by Hernández de Villaumbrales (1552), and the *Libro de Oración y Meditación* by Fray Luis de Granada, all of them Erasmist-style books. We also propose a methodological filter based on the application of natural logarithms in order to difference lexical patterns.

Key words
Lazarillo. Viaje de Turquía. Fernández de Oviedo. Lexical analysis. Erasmism.

Antonio Ramajo Caño. (Universidad de Salamanca). «La configuración literaria de un soneto de Herrera: "¿Quién osa desnudar la bella frente...?"»

Resumen:
El poeta, a partir de una modesta realidad cotidiana, el corte del cabello de su dama, elabora un soneto, un poema de circunstancias, en el que idealiza tan humilde acontecimiento gracias a materiales de la tradición clásica, en los que la cabellera de los mortales se consagra a deidades paganas o a difuntos egregios.

Palabras clave
Tradición clásica. Poema de circunstancias. Cabellos. Deidades.

Abstract:
Using an everyday unpretentious situation, his lady's cutting her hair, the poet composes a sonnet, a poem of circumstances, in which he idealizes such a humble event thanks to the materials of classical tradition, in which mortals' hair is consecrated to the pagan gods or to eminent deceased personages.

Key words:
Classical tradition. Circumstantial poem. Hair. Deities.

José Manuel Rico García (Universidad de Huelva). «La sátira civil en verso en la Sevilla del Siglo de Oro: nuevos datos acerca de los sonetos del *Recibimiento que Sevilla hizo a la Marquesa de Denia*»

Resumen:
En octubre de 1599 llega a Sevilla la marquesa de Denia, esposa del privado del rey, el futuro duque de Lerma. A instancias de Felipe III se le prepara un recibimiento al que se le da el rango de visita real. La indignación popular ante el despilfarro de los poderes públicos tuvo reflejo en un conjunto de sonetos satíricos que se difundieron de forma manuscrita en numerosas fuentes, que en este artículo se relacionan y describen. El suceso está bien historiado; pero se añaden nuevas testimonios hasta ahora no referidos. Igualmente, se inscriben estos sonetos en la corriente de la poesía satírica que se cultivó en la Sevilla del Siglo de Oro, corriente que se convirtió en el resquicio por el que se dejó oír el humanismo civil, que no fue del todo indiferente con los problemas sociales. Se examinan también los modelos retóricos de este conjunto de sonetos y se editan por primera vez dos que permanecían inéditos.

Palabras clave:
Poesía del Siglo de Oro. Sátira. Sevilla. Transmisión poética.

Abstract:
In October 1599, the Marchioness of Denia, the wife of the King´s Counsellor and future Duke of Lerma, arrives in Seville. At the request of Felipe III, she is given a reception which befits the rank of a royal visitor. The popular indignation at the public authorities' squandering of money on this event was reflected in a series of satirical sonnets spread as manuscripts in many different publications, which are mentioned and described in this article. The event is well documented, but new testimonies which have not been referred to before, have now been added. Likewise, these sonnets are part of the currents of satirical poetry which developed in the Golden Age of Seville. These currents became the gap through which the civil humanism could be heard and they were not completely indifferent to the social problems of the time. The rhetorical models of this group of sonnets are also studied and two of them, which had hitherto been unpublished, are now published for the first time.

Key words:
Poetry of the Golden Age. Satire. Seville. Transmission of poetry.

Mª Pilar Espín Templado (UNED). «El teatro de Béquer»

Resumen:
Este artículo pretende, en primer término, al situar la obra teatral de Gustavo Adolfo Bécquer en el contexto de su época, desacreditar los tópicos difundidos por la crítica hasta la fecha en relación con la labor dramática del autor de las *Rimas*: la colaboración, el empleo de seudónimos y la traducción o adaptación de los textos teatrales. A continuación, se estudian las piezas dramáticas escritas en colaboración con García Luna, y firmadas bajo el seudónimo Adolfo García: tres obras originales, la comedia *La novia y el pantalón,* y dos zarzuelas, *Tal para cual* y *La venta encantada*, y dos adaptaciones de sendas obras francesas, un vodevil, *Las distracciones*, y un melodrama, *La cruz del valle*. Todo ello nos descubre un Bécquer apasionado por el teatro, como crítico y como autor, y cuya obra dramática, ni mucho menos exenta de belleza lírica ni de aciertos escénicos, por fin podrá ser enjuiciada en su justa dimensión sin comparaciones vejatorias entre su excelsa lírica y su infravalorada labor dramática, propias de una desajustada imagen de poeta «puro» ajeno al mundo material y de intereses en los que se movía el teatro.

Abstract:
This paper attempts in the first instance to place Gustavo Adolfo Bécquer's work for the theatre in the context of its time, thereby exposing certain misunderstandings regarding the drama produced by the author of the Rimas which have until now been critical commonplaces. These misconceptions concern: collaboration, the use of pseudonyms, and the translation or adaptation of work for the theatre. The works for the theatre written in collaboration with García Luna and written under the pseudonym of Adolfo García are then analysed: three original works, the comedy La novia y el pantalón and two musical comedies *Tal para cual* and *La venta encantada*, and adaptations of two french works, a variety show, *Las distracciones,* and a melodrama, *La cruz del valle*. All this reveals a Bécquer who was passionate, both as critic and author, about the theatre, and whose work for the stage far from being devoid of lyric beauty and scenic skill can finally be seen in its true light without misplaced comparisons of undervalued dramatic qualities with lyrical excellence arising from a unbalanced picture of a «pure» poet removed from the real world and the practical concerns of the theatre.

Antonio Dorca (Macalester College): «Representaciones de la nación en *Cádiz*: una lectura a la luz de la Imagología»

Resumen:
En este trabajo se analiza el episodio nacional *Cádiz* de Benito Pérez Galdós a la luz de la Imagología, disciplina que estudia la representación de los estereotipos nacionales dentro de un texto. En *Cádiz* se confrontan dos modelos de nación que deben rechazarse por inservibles: la España del Antiguo Régimen y la España pintoresca. En su lugar, se reivindica un nuevo concepto de nación encarnado en Gabriel Araceli, en el cual una forma de quijotismo en clave moderna se funde con el programa reformista y liberal de las Cortes de Cádiz.

Palabras clave:
Imagología. Estereotipos de la nación. Etnotipos. Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales*. Cortes de Cádiz. Guerra de la Independencia. España pintoresca. *Don Quijote* en Galdós.

Abstract:
This article analyses one of Benito Pérez Galdós' *Episodios Nacionales*, *Cádiz*, through the lens of imagology, a discipline that focuses on the representation of national stereotypes within a given text. Galdós confronts in *Cádiz* two models of nation that he ultimately rejects because they are no longer useful: the Spain of the Ancient Regime on the one hand, and picturesque Spain on the other. Instead, Galdós vindicates a new concept of nation that Gabriel Araceli embodies, which blends together a modern-day form of quixotism and the reformist, liberal project of the Cádiz Cortes.

Key words:
Imagology. Stereotypes of the nation. Etnotypes. Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales*. Cádiz Cortes. Peninsular War. Picturesque Spain. *Don Quixote* in Galdós.

Russell P. Sebold (Académico correspondiente de la Real Academia Española): «Elegía al Romanticismo: *La Pródiga*, de Alarcón»

Resumen:
Millonaria venida a menos, viajera internacional, ahora retirada a su última finca, aristócrata privada del uso de su título nobiliario, y sobre todo, en sus mejores días, hermosa seductora de múltiples hombres distinguidos, quien por fin se suicida, la *marquesa* Julia no es objeto de censura moral por Alarcón, ni es ésta una novela de tesis. Al contrario, aprovechando las ya mencionadas características de Julia, así como su admiración por Byron, su ateísmo melancólico, etc., Alarcón crea en su postrera novela una elegía o monumento al movimiento romántico, que él añoró toda su vida.

Palabras clave:
Romanticismo. Donjuanismo. Melancolía. Suicidio. Elegía. Monumentalizar.

Abstract:
An impoverished millionaire, an international traveler, now in retirement on her last estate, an aristocrat deprived of the use of her title of nobility, and above all, in her best days, a beautiful seductress of multiple distinguished men, who finally takes her own life, the *marchioness* Julia is not the object of moral censure by Alarcón, nor is this a thesis novel. On the contrary, taking advantage of the already mentioned characteristics of Julia, as well as of her admiration for Byron, her melancholy atheism, etc., Alarcón creates in his last novel an elegy or monument to the romantic movement, for which he always felt nostalgia.

Key words:
Romanticism. Don Juan tradition. Melancholy. Suicide. Elegy. Monumentalize.

Sofía M. Carrizo Rueda. Universidad Católica Argentina/CONICET). «Los ojos y los discursos. Cruces entre las poéticas de Rubén Darío, Luis de Góngora y la cultura»

Resumen:
El estudio de la «cultura visual» ha avanzado, notablemente, en la primera década del siglo XXI. Es un hecho promisorio que redunda en concepciones más orgánicas de la historia cultural. Pero no

faltan polémicas como si corresponde o no, atribuir a las imágenes producidas por esferas de «el poder», la propaganda política como fin excluyente. Algunos investigadores reclaman atención a los presupuestos culturales, los ideales científicos, las perspectivas religiosas y el juego de las identidades individuales o colectivas. El presente trabajo se inscribe en esta amplia perspectiva, y postula la necesidad de considerar, dentro de los procesos de recepción, aquellos textos literarios que constituyen comentarios a imágenes visuales. Como contribución a la propuesta, se abordan composiciones de Darío y Góngora cuyos referentes poéticos están construidos alrededor de las artes plásticas. Se analizan los cruces intertextuales y aspectos referidos a la recepción de las imágenes visuales en los respectivos contextos históricos de ambos poetas.

Palabras clave:
Rubén Darío. Luis de Góngora. Barroco. Modernismo. Cultura visual.

Abstract:
The study of «visual culture» has remarkably developed in the first century of the twenty-first century. This is a promising fact that brings forward more organic conceptions of cultural history. Yet it is still a matter of debate whether the images produced by certain spheres of «power» are exclusively oriented to political propaganda. Some researchers claim that more attention should be paid to cultural groundings, scientific ideals, religious perspectives and the role of individual or collective identities. This paper is inscribed in this wide perspective and postulates the need to consider, in the context of reception processes, those literary texts consisting of comments to visual images. As a contribution to this proposal, we shall examine Darío and Góngora's compositions whose poetic referents are structured around the visual arts. We shall analyze the intertextual links and other aspects regarding the reception of images in both poets' contexts.

Key words:
Rubén Darío. Luis de Góngora. Baroque. Modernism. Visual Culture.

Inma Rodríguez-Moranta (Universitat Rovira i Virgili): «Gregorio Martínez Sierra, entusiasta *catalanizante*. Quince cartas a Joan Maragall (1905-1909)»

Resumen:
En el presente artículo se recogen quince cartas inéditas que Gregorio Martínez Sierra remitió a Joan Maragall entre los años 1905 y 1909; la mayor parte de ellas fueron escritas a propósito de la gestación de la revista madrileña *Renacimiento* (1907). Las transcripciones vienen precedidas de un estudio que analiza dicha correspondencia y presta especial atención a la figura de Martínez Sierra como difusor e interlocutor de los literatos catalanes. Se reconstruye, así, un tramo de su relación amistosa y literaria con Maragall –tratando de indagar en las afinidades intelectuales entre ambos escritores–, a la vez que se revelan nuevos datos sobre el diálogo cultural entre Castilla y Cataluña en el contexto del Modernismo.

Palabras clave:
Gregorio Martínez Sierra. Joan Maragall. Epistolario. Modernismo. Diálogo cultural. Literatura catalana.

Abstract:
This article includes fifteen unpublished letters from Gregorio Martinez Sierra to Joan Maragall, sent between the 1905 and 1909. Most of the letters are related with the development of the release of the magazine *Renacimiento* (1907). The transcriptions are preceded by a study analyzing their correspondence and pays special attention to the Martinez Sierra's role as promoter and spokesman of the catalan writers. This recreates part of his friendly and literary relationship with Maragall, investigating their intellectual affinity and revealing new examples of the cultural dialogue between Castilla and Catalunya during the Catalan modernism cultural movement.

Key words:
Gregorio Martínez Sierra. Joan Maragall. Epistolary. Modernism. Cultural dialogue. Catalan literature.

Javier San José Lera (Universidad de Salamanca): «Dos "proeles" para la poesía: Carlos Salomón y Julio Maruri (más allá de *Proel*)»

Resumen:
La consideración de grupo de los poetas reunidos en torno a la revista *Proel* ha potenciado el mito de la «Atenas del Norte» para referirse a la actividad poética del Santander de los años 40 y 50; pero, al mismo tiempo, ha frenado la lectura individual de algunos de los poetas para construir su creación poética distintiva, su diversidad en la unidad de contexto y en la variedad de trayectoria en el entorno de *Proel*, pero sobre todo, «más allá de *Proel*» donde crecen y maduran. Dos de esos poetas, Carlos Salomón y Julio Maruri presentan trayectorias diversas de distinto alcance. A reflexionar sobre ellas se dedica este trabajo.

Palabras clave:
Poesía española contemporánea. *Proel*. Revista de poesía. Carlos Salomón. Julio Maruri.

Abstract:
Considering the group of poets gathered around the Literary Review *Proel* has enhanced the myth of the «Athens of the North» to refer to Santander's poetic activity of the 40's and 50's; but at the same time, individual reading of some of these poets has been slowed down, so as it has been difficult to build their distinctive poetic creation, their diverse voices in the unitary context of *Proel*, but above all, «beyond *Proel*» where they grow and mature. Two of these poets, Carlos Salomon and Julio Maruri present diverse poetic development of varying significance. This research deals with both poets' development.

Key words:
Contemporary Spanish Poetry. *Proel.* Literary Review. Carlos Salomón. Julio Maruri.

Malvina Guaraglia (Universidad Autónoma de Madrid): «Los fundamentos ideológicos de las novelas de denuncia social y el populismo político en Latinoamérica (1940-1975)»

Resumen:
En este artículo se estudian algunas novelas escritas en América Latina entre 1940 y 1975 y que han quedado generalmente incluidas en lo que se conoce como «narrativa de denuncia social». Nuestro objetivo es doble: pretendemos demostrar que una nueva perspectiva puede surgir del análisis de los protagonistas colectivos a través del uso de un concepto que no ha sido asociado generalmente a esta narrativa: el de «pueblo» y sus diferentes acepciones; nos centramos asimismo en la influencia que el discurso de los populismos políticos puede haber tenido en la construcción de los protagonistas y en cómo este ofreció a las novelas algunas de las estrategias retóricas necesarias para representar a un nuevo sujeto histórico. Finalmente, trataremos de explicar por qué, si bien ha sido el marxismo la influencia más reconocida en estos textos, una aproximación desde el discurso populista puede resultar más apropiada.

Palabras clave:
Narrativa de denuncia social. Protagonistas colectivos. Pueblo. Populismo. Marxismo. Revolución. Utopía.

Abstract:
In this article we deal with a group of novels written in Latin America between 1940 and 1975, and which have generally been included in what is known as «narrative of social criticism». Our aim is double: we pretend to demonstrate that a new perspective may arise from the analysis of their collective protagonists through the use of a concept that has not been usually associated with this narrative, that of the «people» and its different meanings; we also focus on the influence of the discourse of political populisms over the construction of the protagonists and the way in which populism was able to provide the novels with some of the rhetorical strategies they needed to shape a new historical actor. Finally, we try to explain why, although Marxism has been the most clearly recognized influence in these texts, an approach from the discourse of populism proves to be more appropriate.

Key words:
Narrative of social criticism. Collective protagonists. People. Populism. Marxism. Revolution. Utopia.

Mercedes Rodríguez Pequeño (Universidad de Valladolid). «Geografía vital en la narrativa de Francisco Umbral».

Resumen:
Las once novelas de Umbral que tienen como núcleo temático sus años en Valladolid rememoran los espacios de la ciudad y los convierte en una realidad simbólica que configura un proceso de formación que potencia la relación mundo-yo. Agrupamos los puntos geográficos en cuatro recorridos que construyen la identidad y convicciones del personaje, porque hablan de humillación y marginación (espacio social); de iniciación sexual (espacio moral); de la búsqueda del proyecto vital (espacio cultural) y de la ambición ligada al mundo laboral. El espacio es el elemento caracterizador del personaje y la percepción visual su especial singularidad.

Palabras clave:
Autobiografía. Espacio. Personaje. Conciencia social. Búsqueda de identidad. Percepción visual.

Abstract:
The subject matter of eleven of Francisco Umbral's novels deals with the years he spent in Valladolid. He reminisces about places in the city, converting them into a symbolic reality which marks his formative years. We have grouped the geographical points of the city into four routes that construct the character's identity and convictions: these have to do with humiliation and alienation (social space), sexual initiation (moral space), the quest for a life project (cultural space) and ambition related to the world of work. Space is the characterizing element common to all these works.

Key words:
Autobiography. Space. Character. Social conscience. Search for identity.

David Roas (Universidad Autónoma de Barcelona). «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual»

Resumen:
En los últimos años, lo fantástico se ha convertido en una de las vías expresivas fundamentales en la narrativa española. Un amplio número de autores nacidos entre 1960 y 1975 cultiva lo fantástico con asiduidad, sobre todo en sus cuentos y microrrelatos. Se trata de escritores que han asumido el género con total normalidad, a la vez que exploran nuevas formas y temas vinculados con las concepciones estéticas e ideológicas de la Posmodernidad. Este artículo examina algunos de los elementos recurrentes en los relatos de estos autores con el objetivo de establecer una Poética de lo fantástico contemporáneo.

Palabras clave:
Fantástico. Cuento. Narrativa española contemporánea. Posmodernismo.

Abstract:
In the last years, the fantastic has converted in one of the essential expressive ways in the Spanish narrative. A wide number of authors born between 1960 and 1975 cultivate the fantastic frequently, specially in their tales and short-short stories. They are writers that have assumed the gender with total normality, at the same time they explore new forms and subjects connected with the aesthetic and ideological ideas of the Postmodernism. This article analyse some of the recurrent elements in the tales of these authors with the aim to establish a Poetic of the fantastic contemporary narrative.

Key words:
Fantastic. Short story. Contemporary spanish narrative. Postmodernism.

José Manuel Camacho Delgado (Universidad de Sevilla). «Fernando Vallejo y el pensamiento herético en La Puta de Babilonia».

Resumen:
La publicación de *La puta de Babilonia*, del escritor colombiano Fernando Vallejo, supone una vuelta de tuerca más en su visión ácida y corrosiva de la religión católica, sin olvidarse en absoluto de otras iglesias como la protestante, la mormona o la representada por los millones de fieles que siguen al Islam. Concebida como una monumental diatriba antirreligiosa, *La puta de Babilonia* es un texto anticlerical e irreverente, un palimpsesto antiteológico donde el novelista antioqueño muestra su enorme formación religiosa, a la vez que hace alarde de un afilado instinto volteriano para blasfemar y erosionar los soportes milenarios de la cultura religiosa, mientras que lleva a cabo una defensa apasionada del mundo animal.

Palabras clave:
Fernando Vallejo. La puta de Babilonia. Anticlericalismo. Blasfemia. Herejía.

Abstract:
The publication of *La puta de Babilonia*, by the Colombian writer Fernando Vallejo, is another turn of the screw in his acid and corrosive vision of Catholicism, without neglecting other religions such as Protestantism, Mormonism, or that represented by the millions of followers of Islam. Viewed as a monumental antireligious diatribe, *La puta de Babilonia* is an anticlerical and irreverent work, an antitheological palimpsest in which the Antioquian novelist shows his solid religious education, while he displays a sharp Voltairean instinct for blaspheming and eroding the long-standing pillars of religious culture and realizes a passionate defense of the carnal world.

Key words:
Fernando Vallejo. La puta de Babilonia. Anticlericalism. Blasphemy. Heresy.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (BBMP) publica Artículos (hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres [con espacios]), Notas (4.000 palabras /25.000 caracteres [con espacios]) y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios (hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres [con espacios]), preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes al Consejo Editorial del *BBMP*, designados por su Consejo de Redacción. Cuando este lo considere conveniente, en función de lo específico del tema objeto de estudio, podrá solicitar asesoramiento o el preceptivo informe a investigadores ajenos al Consejo Editorial, que sean reconocidos especialistas en aquella materia. Los revisores podrán recomendar la publicación, rechazarla o indicar los cambios necesarios para que la colaboración pueda ser publicada. En ese último caso se remitirán al autor los cambios indicados, para que éste los realice y entregue un nuevo texto.

El Consejo de Redacción propondrá igualmente los libros que serán reseñados en cada volumen y propondrá un reseñador. También se podrán enviar reseñas para su publicación, que serán evaluadas por el mismo procedimiento que los artículos. Los autores o editores que deseen solicitar una reseña de sus libros deberán enviar un ejemplar de los mismos al *BBMP.*

Estudios, artículos y notas deberán ser enviados al BBMP por correo electrónico, en formato Word (97-2003) o Word Perfect. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado a espacio y medio. Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP.* Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más tres líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por dos puntos. Por ejemplo: (García Castañeda: 1978: 13) (Aymes: 2008: 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar: 2006a: 32) (Romero Tobar: 2006b: 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en versalita. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Se seguirán los ejemplos siguientes:

Libros

MORÓN ARROYO, Ciriaco. (2003) *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria.* Palencia. Cálamo.

Artículos

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007) «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura.* 69. 137. 13-34.

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad.* Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

Ediciones

PEREDA, José María de. (1998) Pedro Sánchez. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral).

Dos o más autores (en libros y artículos)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula.* 751-752. 20-25.

Obras Colectivas

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Ed.). (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memorian Maurice Hemingway.* Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

Artículos o libros en edición electrónica

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios.* Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260418987818487458813/029934.pdf?incr=1

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Las reseñas no superarán las 4.000 palabras (25.000 caracteres [con espacios]), y no llevarán notas a pie de página. Se compondrán en Garamond 11 e interlineado sencillo. Excepcionalmente, cuando el interés del libro reseñado lo justifique, y por encargo del Consejo de Redacción, se publicarán artículos-reseñas, que podrán superar la extensión indicada, llevar notas a pie de página e incluir una bibliografía específica.

Información sobre suscripciones

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo
Sede provisional: Centro Cultural Dr Madrazo.
C/ Casimiro Sainz s/n
39004. Santander. Cantabria. España.
Suscripciones por correo electrónico:
suscripciones_boletín@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:
-Cheque nominativo a favor de «Sociedad Menéndez Pelayo»
-Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.
-Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)
-Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)