REAL SOCIEDAD
MENÉNDEZ PELAYO
1918

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO 2012

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director.

DOCUMENTOS

Rubio Jiménez, Jesús y Deaño Gamallo, Antonio. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura.*

ARTÍCULOS

Valero Moreno, Juan Miguel. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los* Triunfos *de Antonio Obregón*. - González-Barrera, Julián. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la* Spongia *en* La Filomena*, de Lope de Vega*. – Navarro Durán, Rosa. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la* Fábula de Alfeo y Aretusa -Hernando Morata, Isabel. *En torno al texto de* El príncipe constante *de Calderón: el manuscrito 15159 de la BNE*. – Boadas, Sonia. *El proceso de redacción de* Locuras de Europa *de Diego Saavedra Fajardo*. – Bolado, Gerardo. *"Menéndez Pelayo" y la Retórica de Ortega contra la Restauración*. – Serrano Alonso, Javier. *"Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)*. – De la Hoz Regules, Jerónimo. *Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El "Grupo de Santander" (1929-1931)*. – Pedrosa, José Manuel. *Federico García Lorca y la campana de La Vela (Sobre la* Gacela IV *del* Divan de Tamarit*)*. – Ripoll Sintes, Blanca. *La guerrilla antifranquista en la novela española:* Las noches sin estrellas *(1961) de Nino Quevedo*. – Pascual Gay, Juan. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo*. – Millares, Selena. *Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza*.

BIBLIOGRAFÍA

Paolini, Devid. *¿*Recentiores (non) deteriores*? Sobre la última edición de La Celestina de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*. Gómez Asencio, José J. *A vueltas con la* Gramática sobre la lengua castellana *de Antonio de Nebrija (A propósito de la edición de la Biblioteca clásica de la Real Academia española)* – Bonet, Laureano. *Rafael Altamira 1855-1907: la forja de un intelectual*.

RESEÑAS BIBLIÓGRÁFICAS

NECROLÓGICAS

Miguel García Posada – Isaías Lerner – Margherita Morreale

CRÓNICA

Gelabert, Juan. *Premio Real Sociedad Menéndez Pelayo*. – Gutiérrez Sebastián, Raquel. *Homenaje a Salvador García Castañeda*. Silva de varias lecciones. – Mandado Gutiérrez, Ramón Emilio. *Crónica de un centenario*.

Año LXXXVIII, Nº 2 Julio-Diciembre 2012

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director.

DOCUMENTOS

Rubio Jiménez, Jesús y Deaño Gamallo, Antonio. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura*.

ARTÍCULOS

Valero Moreno, Juan Miguel. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los* Triunfos *de Antonio Obregón*. - González-Barrera, Julián. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la* Spongia *en* La Filomena*, de Lope de Vega*. – Navarro Durán, Rosa. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la* Fábula de Alfeo y Aretusa -Hernando Morata, Isabel. *En torno al texto de* El príncipe constante *de Calderón: el manuscrito 15159 de la BNE*. – Boadas, Sonia. *El proceso de redacción de* Locuras de Europa *de Diego Saavedra Fajardo*. – Bolado, Gerardo. *"Menéndez Pelayo" y la Retórica de Ortega contra la Restauración*. – Serrano Alonso, Javier. *"Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)*. – De la Hoz Regules, Jerónimo. *Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El "Grupo de Santander" (1929-1931)*. – Pedrosa, José Manuel. *Federico García Lorca y la campana de La Vela (Sobre la* Gacela IV *del* Divan de Tamarit*)*. – Ripoll Sintes, Blanca. *La guerrilla antifranquista en la novela española:* Las noches sin estrellas *(1961) de Nino Quevedo*. – Pascual Gay, Juan. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo*. – Millares, Selena. *Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza*.

BIBLIOGRAFÍA

Paolini, Devid. *¿*Recentiores (non) deteriores*? Sobre la última edición de La Celestina de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*. Gómez Asencio, José J. *A vueltas con la* Gramática sobre la lengua castellana *de Antonio de Nebrija (A propósito de la edición de la Biblioteca clásica de la Real Academia española)* – Bonet, Laureano. *Rafael Altamira 1855-1907: la forja de un intelectual*.

RESEÑAS BIBLIÓGRÁFICAS

NECROLÓGICAS

Miguel García Posada – Isaías Lerner – Margherita Morreale

CRÓNICA

Gelabert, Juan. *Premio Real Sociedad Menéndez Pelayo*. – Gutiérrez Sebastián, Raquel. *Homenaje a Salvador García Castañeda*. Silva de varias lecciones. – Mandado Gutiérrez, Ramón Emilio. *Crónica de un centenario*.

Año LXXXVIII, Nº 2 Julio-Diciembre 2012

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: Teodosio Fermández, Salvador García Castañeda, Germán Gullón, Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, 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 publicacíon al BBMP. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.

Depósito Legal: SA-580-2012
ISSN 006-1646
Imprime: Artes Gráficas Campher, S.L.

La publicación del BBMP se lleva a acabo 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 Andres 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). JeanFrançois Botrel (Université de Rennes2). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca). Mariateresa Cattaneo (Universitá degli Studi di Milano). 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). Victor 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-LaMancha). 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 Autómona 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). 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). RogelioReyes 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

Boadas, Sonia. *El proceso de redacción de* Locuras de Europa *de Diego Saavedra Fajardo*.
Bolado, Gerardo. *"Menéndez Pelayo" y la Retórica de Ortega contra la Restauración*.
Bonet, Laureano. *Rafael Altamira 1855-1907: la forja de un intelectual*.
De la Hoz Regules, Jerónimo. *Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El "Grupo de Santander" (1929-1931)*.
Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Margherita Morreale*.
Gelabert, Juan. *Premio Real Sociedad Menéndez Pelayo*.
Gómez Asencio, José J. *A vueltas con la* Gramática sobre la lengua *castellana de Antonio de Nebrija (A propósito de la edición de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española)*.
González-Barrera, Julián. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la* Spongia *en* La Filomena*, de Lope de Vega*.
Gutiérrez Sebastián, Raquel. *Homenaje a Salvador García Castañeda*. Silva de varias lecciones.
Hernando Morata, Isabel. *En torno al texto de* El príncipe constante *de Calderón: el manuscrito 15159 de la BNE*.
Mandado Gutiérrez, Ramón Emilio. *Crónica de un centenario*.
Millares, Selena. *Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza*.
Montero Reguera, José. Isaías Lerner (Buenos Aires, 13 de marzo de 1932 - Nueva York, 8 de enero de 2013)
Navarro Durán, Rosa. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la* Fábula de Alfeo y Aretusa.
Paolini, Devid. ¿Recentiores (non) deteriores? *Sobre la última edición de* La Celestina *de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*.
Pascual Gay, Juan. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo*
Pedrosa, José Manuel. *Federico García Lorca y la campana de La Vela (Sobre la* Gacela IV *del* Divan de Tamarit*)*.
Ripoll Sintes, Blanca. *La guerrilla antifranquista en la novela española:* Las noches sin estrellas *(1961) de Nino Quevedo*.
Rubio Jiménez, Jesús y Deaño Gamallo, Antonio. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura*.
Serrano Alonso, Javier. *"Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)*.
Uceda, Julia. *Miguel García Posada*.

Valero Moreno, Juan Miguel. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los* Triunfos *de Antonio Obregón*.

Bibliografía:

J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, por Luis Iglesias Feijoo. Gemma Avenoza, *Biblias castellanas medievales*, por Javier del Barco. Vicenç Beltran, *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento*, por Antonio Chas Aguión. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición estudio y notas de Fernando Baños por Enzo Franchini. *Cantar de mio Cid*. Edición, estudio y notas de Alberto Montaner, por Irene Zaderenko, . Rocío Charques Gámez, *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, por Marisa Sotelo Vázquez. Ana Belén Chimeno del Campo, *El Preste Juan en los libros de viajes de la literatura española medieval*, por Santiago López Ríos. S. Coll-Vinente e I. de Colmenares, *El llegat Milà i Fontanals a la Biblioteca pública episcopal de Barcelona*, por Ramón E. Emilio Mandado Gutiérrez. *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas de José Luis Canet Vallés, poe Miguel Ángel Pérez Priego. Élisabeth Delrue. *Voyages ou séjours d'écrivains espagnols en Europe 1890-1910. Modalités hispaniques du récit de voyage*, por Cristina Patiño Eirin. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, Estudio y Notas de Guillermo Serés, por Carmen de Mora. Dru Dougherty, *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*, por Gloria Baamonde Traveso. Denise Dupont, *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*, por Ángeles Ezama Gil. Juan Emar. *Un año; Ayer; Miltín 1934; Diez*. Edición crítica coordinada por Alejandro Canseco-Jerez, por Laura Hatry. Mª Pilar Espin Templado, *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, por Montserrat Ribao Pereira, . José Manuel Goñi Pérez. *Análisis estilístico de "Cartas de mi sobrino", Pepita Jiménez (1874) de Juan Valera*, por Ana L. Baquero Escudero. Marcelino Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, por Jesús Rubio Jiménez. Jo Labanyi. *Género y modernización en la novela realista española*, por Cristina Patiño Eirin. «Lázaro de Tormes». *Lazarillo de Tormes*. Edición, estudio y notas de Francisco Rico, por Luis Iglesias Feijoo. Antonio Lorente Medina. *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*, por Teodosio Fernández. José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, por Alexia Dotras Bravo. Cristina Moya García, *Edición y estudio de la "Valeriana" ('Crónica Abreviada de*

España' de Mosén Diego de Valera), por Leonardo Funes. Marta Palenque, *La construcción del mito de Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)*, por Jesús Rubio Jiménez. Emilia Pardo Bazán. *Obra crítica (1888-1908)*. Introducción y edición crítica de Íñigo Sánchez Llama, por Maryellen Bieder. Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, por Cristina Castillo Martínez. Rodríguez Fischer, Ana (Ed.) *Paseantes y curiosos*, por Borja Rodríguez Gutiérrez. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). William Shakespeare. *Romeo y Julieta*. *Macbeth*. Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo. Introducción de Joaquín Álvarez Barrientos, por Borja Rodríguez Gutiérrez. Manuel Suárez Cortina (Ed.), *Menéndez Pelayo y su tiempo*, por Carlos Nieto Blanco. José Carlos Valle Pérez (Dir.). *Retratos de Valle-Inclán*, por Bruce Swansey.

NOTA DEL DIRECTOR

Con carácter excepcional (aunque no por primera vez en su larga historia), el *BBMP* publica dos volúmenes en este año de 2012. Uno de ellos (LXXXVIII, nº 1), dedicado monográficamente a "Marcelino Menéndez Pelayo historiador y crítico de la Literatura española", con ocasión de cumplirse ahora cien años del fallecimiento del sabio cuya Biblioteca da nombre a este *Boletín*, apareció en los primeros días de septiembre, para ser presentado públicamente en el Congreso Internacional "Menéndez Pelayo, cien años después" (del que se da cuenta en la **Crónica** de estas páginas), y en su correspondiente **Nota del Director** explico las circunstancias de su preparación y contenido. Y este que el lector tiene en sus manos (LXXXVIII, nº 2), de contenido misceláneo, como viene siendo habitual en sus números ordinarios.

No resultaría apropiado aplicar tal calificativo a este volumen, si se entendiese en su sentido menos positivo, pues hay entre sus aportaciones algunas cuya importancia y valía bien merecerían la consideración de extraordinarias. Así sucede con el trabajo que, precisamente por tales razones, hemos querido colocar en primer lugar, sin atenernos a la ordenación cronológica que suele organizar el contenido de cada volumen: la edición, convenientemente presentada y anotada, de cuarenta y cinco cartas de José María de Pereda a Leopoldo Alas –en su mayor parte, inéditas hasta ahora–, procedentes del rico archivo del llorado Dionisio Gamallo Fierros. Un valiosísimo epistolario que no podía encontrar mejor acomodo que en estas páginas, donde algunas veces colaboró el erudito de Ribadeo, y que -me consta- su buen amigo Ignacio Aguilera le ofreció repetidamente para ir dando a conocer las cartas del legado clariniano. Sin olvidar la constante atención que nuestra revista ha dedicado a Pereda, y más específicamente, a sus relaciones epistolares (con Enrique y Marcelino Menéndez Pelayo, Mariano Catalina, Armando Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós, Sinforoso y José María Quintanilla, Josep Yxart, Gumersindo Laverde Ruiz, Emilia Pardo Bazán, Isaac Pavlovsky).

Tras ese primer trabajo, y siguiendo el orden de las sucesivas etapas de nuestra historia literaria, publicamos un estudio sobre la traducción castellana de los *Triunfos* de Petrarca que hizo Antonio de Obregón en 1512. Sobre la literatura de los siglos de oro versan los cuatro artículos siguientes: el primero se ocupa de un manuscrito recientemente aparecido entre los papeles de Gerardo Diego en el archivo de su

Fundación, la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, cuya autoría atribuye a Pedro Soto de Rojas; el segundo trata de los ecos que pueden percibirse en *La Filomena*, de Lope de Vega, de la polémica suscitada por la *Spongia* (1617), de Pedro Torres Rámila; el tercero analiza uno de los testimonios textuales de *El príncipe constante*, de Calderón, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España; y el cuarto estudia el proceso de redacción de *Locuras de Europa*, de Diego de Saavedra y Fajardo.

Las letras del siglo XX llenan buena parte de lo que sigue en este volumen: el primero versa sobre una de las dimensiones más interesantes de la difusión y recepción de la obra menendezpelayina: la lectura e interpretación que de ella hizo un joven José Ortega y Gasset. El siguiente –de este volumen pródigo en recuperaciones documentales– rescata una conferencia olvidada que Valle-Inclán dictó en Valladolid en 1917, sobre los "tres modos estéticos". Otra de las grandes figuras de la literatura española de la pasada centuria, Federico García Lorca, motiva el estudio sobre uno de sus poemas del *Diván del Tamarit*, rastreando en él las huellas y ecos de la lírica popular granadina. No directamente de Menéndez Pelayo, sino de su Biblioteca, se ocupa otro artículo, que pasa revista al grupo de hispanistas alemanes articulado en torno a aquel centro de investigación en los años veinte y treinta. Cierra la serie de trabajos sobre literatura española un estudio del tema de la guerrilla antifranquista, ejemplificado en la novela *Las noches sin estrellas* (1961), de Nino Quevedo. Y, como en volúmenes anteriores –lo haremos siempre que nos sea posible–, publicamos dos artículos sobre las letras de América: el primero dedicado al casi olvidado poeta mejicano José Peón del Valle; y el segundo, a la poesía mapuche, considerada como una "textualidad fronteriza".

Persuadidos como estamos de su importancia y utilidad para nuestros lectores (según los testimonios que frecuentemente nos llegan), la sección bibliográfica ocupa un buen número de páginas en este volumen, con un total de 30 reseñas, que pasan revista a monografías, volúmenes colectivos y ediciones sobre diversos autores, obras, temas, géneros y modalidades de nuestra historia literaria: *Cantar del Cid*, Gonzalo de Berceo, las Biblias castellanas medievales, *El Preste Juan*, la poesía cancioneril, la crónica *Valeriana*, la *Celestina*, *Lazarillo*, Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Nebrija, el cervantismo, Mariano José de Larra, Juan Valera, Manuel Milà y Fontanals, Juan del Valle y Caviedes, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, el teatro

decimonónico, Ramón del Valle-Inclán, Enrique Díez-Canedo, la literatura de viajes…

Sigue la sección **Necrológica**, que evoca a dos admirados y apreciados maestros, fallecidos en 2012: el estudioso y crítico onubense Miguel García-Posada, la hispanista milanesa Margherita Morreale; y cuando corregíamos pruebas de este volumen, en los primeros días de 2013, el hispanista argentino Isaías Lerner. Cierra el volumen la sección **Crónica**, que da cuenta de algunos acontecimientos en los que nuestra Sociedad ha tenido un papel relevante. La concesión y entrega, en mayo de 2012, del Premio de Investigación Humanística de la RSMP, que en su tercera convocatoria obtuvo el prestigioso hispanista norteamericano Richard L. Kagan por su libro *Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las Edades Media y Moderna*. El Congreso Internacional "Silva de varias lecciones", que en homenaje al profesor García Castañeda (miembro de la RSMP, del Consejo Editorial y del Consejo de Redacción del *BBMP*) organizó en Santander el Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del siglo XIX, en colaboración con la Universidad de Cantabria y la RSMP. Y las varias actividades que a lo largo de este año, han conmemorado los cien años del fallecimiento de Menéndez Pelayo: los homenajes en su Biblioteca santanderina y en la Nacional de España, en Madrid; el Congreso Internacional "Menéndez Pelayo, cien años después", que tuvo lugar en la sede de la U.I.M.P., en el santanderino Palacio de la Magdalena; el ciclo de conferencias sobre "Menéndez Pelayo y la crítica y la historia de la literatura española fuera de España", en la Biblioteca Nacional; otro sobre "Menéndez Pelayo y la cultura catalana", en la Universidad de Barcelona; así como varios seminarios, cursos y ciclos de conferencias en diversos lugares de España y América; sin olvidar el eco que ese centenario ha tenido y continúa teniendo en periódicos, revistas y publicaciones académicas.

Según es habitual, concluyo esta nota reiterando la doble invitación formulada en volúmenes anteriores y que ha merecido una favorable acogida: en el interior de este ejemplar se incluye una ficha-boletín de suscripción (y en la última página, las instrucciones sobre cómo hacerlo); aunque algunos de los lectores de este ejemplar son suscriptores del *BBMP* (o lo son las instituciones o bibliotecas donde lo consultan), queremos que su numero se incremente sustancialmente, tal como merece la tradicional calidad científica de esta revista. Calidad que depende fundamentalmente de sus colaboraciones, que son siempre bienvenidas: invitamos, pues, a que se nos continúen remitiendo originales

(según las condiciones que se explican en su lugar), los cuales, según es preceptivo, serán sometidos al informe de nuestro Consejo Editorial. Ello nos permitirá mantener el reconocido y universal prestigio que el *BBMP* viene manifestando desde su primera aparición en 1919.

J. M. G. H.

DOCUMENTOS

Jesús Rubio Jiménez y Antonio Deaño Gamallo
45 Cartas de Pereda a Clarín: A vuletas con la literuarura
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 17-112

45 CARTAS DE PEREDA A CLARÍN: A VUELTAS CON LA LITERARURA

Mal oficio, compañero, es este de la pluma para temperamentos como el de usted y el mío.
(Pereda en carta a Clarín)

Presentación

Pereda y Clarín acabaron cultivando una profunda amistad tras un primer periodo de acres censuras por parte de Clarín a las novelas iniciales del santanderino. Defendían diferentes ideas políticas: republicano y demócrata Alas, tradicionalista y carlista Pereda. Y también sus concepciones literarias eran opuestas como han delimitado bien quienes han estudiado y comparado sus obras o han contribuido a aclarar sus relaciones.[1]

[1] Véanse, *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985. Edición de J. M. González Herrán y Benito Madariaga. El monográfico, *José María de Pereda, en la lejanía*, *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, coord. de L. Bonet. Salvador García Castañeda, «Los estudios sobre José María de Pereda (1986-1996)», *Siglo diecinueve*, 2, 1996, pp. 7-31. Anthony H. Clarke ed., *Peñas arriba, cien años después: José María de Pereda, crítica e interpretación*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997. Enrique Rubio Cremades, «Entre el costumbrismo y la novela regional: José María de Pereda», en *Panorama crítico de la novela realista-naturalista*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 213-277. Salvador García Castañeda, *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004. Raquel Gutiérrez Sebastián, *Entre el costumbrismo y la novela regional:* El sabor de la tierruca, *de José María de Pereda*, Santander, UNED Cantabria, 2000. *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa perediana (1876-1882)*, Santander, Ayuntamiento de Santander-UNED Cantabria, 2002. Y su informe bio-bibliográfico: «Diez años de estudios sobre José María de Pereda (1996-2006)», *Siglo Diecinueve (Literatura hispánica)*, 12, 2006.

Condicionaban su posible encuentro, además, la diferencia de edad (Pereda, nació en 1833 y Alas en 1852), su origen social y un horizonte profesional distinto: mientras el primero era un propietario rural con intereses bancarios e industriales en Santander, Clarín dependió siempre de su cátedra para sobrevivir. La dedicación a la escritura de Pereda era en buena parte afición literaria, mientras que para Alas era ocupación profesional con la cual completaba sus magros ingresos como profesor universitario.[2] No se debe, con todo, exagerar el desinterés económico en el cultivo de la literatura por parte de Pereda. Nunca olvidó los aspectos mercantiles de sus libros siendo editor de los mismos –ayudado por su impresor madrileño Manuel Tello desde 1884 a 1906–[3] o negociando condiciones ventajosas con otras editoriales como Henrich y Cía, de Barcelona.[4] Seguía con detalle sus ventas, rechazó propuestas editoriales que consideró abusivas y con impaciencia enfermiza vigilaba la difusión de sus libros a través de las críticas periodísticas, coleccionándolas cuidadosamente. En el caso de Clarín, no se debe acentuar en exceso la consideración de la crítica clariniana sometida al imperativo de convertir su escritura en dinero, ya que otras motivaciones también tuvieron un gran peso en su dedicación, sobre todo, la conciencia de la necesidad de educar literariamente a los españoles. El ejercicio de la crítica formaba parte de su compromiso con el reformismo social de raigambre institucionista en que siempre militó.

El hecho es que lograron salvar sus diferencias y establecieron un fluido diálogo epistolar, que se prolongó casi durante dos décadas ya que

---

Una labor que ha culminado con la publicación de sus *Obras completas,* Santander, Ediciones Tantín, 1989-2009, XII vols., coordinada por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán.

Sobre sus relaciones epistolares con Clarín, Laureano Bonet, «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín: unas cartas sobre *La Regenta»,* en Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez eds., *Leopoldo Alas Clarín,* Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002, pp. 261-293.

[2] J.-F. Botrel, «Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín», *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Editorial Laia, 1979, pp. 123-133. Y «El intelectual y la pluma de "hacer pesetas"», en *Obras Completas*, IX, Oviedo, Ediciones Nóbel, pp. 7-36.

[3] *Obras completas de José María de Pereda*. Con un prólogo de don Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Tipografía de la Viuda e Hijos de Manuel Tello, 1884-1906, 17 vols.

[4] Véase, José Manuel González Herrán, «A propósito de unas cartas de José María de Pereda a José Yxart», BBMP, LVII, 1981, pp. 398-403.

[5] Laureano Bonet, «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín: unas cartas sobre *La Regenta»,* ob. cit., p. 278.

vivían en ciudades diferentes y pocas veces coincidieron personalmente por más que Santander y Oviedo no se hallan muy alejadas. Las comunicaciones eran malas. Este diálogo epistolar los fue uniendo cada vez más como lo prueban las cartas que editamos. Ambos fueron fervorosos cultivadores de la escritura de cartas, aunque las azarosas circunstancias que suelen rodear este tipo de documentos las hayan mantenido hasta el momento mayoritariamente inaccesibles. Laureano Bonet –que conoció 15 cartas de Pereda a Clarín en una copia mecanografiada por Dionisio Gamallo Fierros conservada en el archivo de José María de Cossío y pertenecientes a la colección aquí editada– ha señalado que «Pereda nos regala con estas cartas a Clarín una prosa vivaz, elástica, no exenta de imágenes terrosas, marítimas y giros procedentes del habla viva de su región»[5].

Bonet, sin embargo, publicó solamente cinco de estas cartas en 2002 y sin ver los originales; son las correspondientes al momento de la escritura y publicación de *La Regenta*, ya que este era el objeto central de su estudio, quedando el resto sin editar al igual que las otras treinta cartas conservadas de aquel interesante epistolario[6].

No contamos lamentablemente con las cartas de Clarín a Pereda por lo que no se puede hacer un estudio simétrico de su correspondencia como sucede con Galdós, Menéndez Pelayo y algunos otros[7]. Una vez

[6] Los originales de las 45 cartas que editamos se conservan en el archivo de Dionisio Gamallo Fierros, quien citó algunas en sus conferencias y artículos periodísticos, sobre todo en la serie de 12 artículos, «En el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Pereda», *La Voz de Asturias*, 20 de agosto a 20 de noviembre de 1983.

[7] Un balance de los epistolarios publicados de Clarín en su *Epistolario*, en *Obras Completas, XII*, Oviedo, Ediciones Nóbel, 2009. Edición de Jean-François Botrel. Sobre epistolarios peredianos la información es todavía dispersa a la espera de la publicación conjunta que prepara Salvador García Castañeda. Algunas aportaciones notables: Carmen Bravo-Villasante, «Veintiocho cartas de Galdós a Pereda», CHA, 250-253, octubre 1970-enero 1971, pp. 9-51. Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964. M. F. de Pereda y Torres Quevedo y E. Sánchez Reyes, *Epistolario de Pereda y Menéndez y Pelayo*, Santander, CSIC, 1953. C. Fernández-Cordero y Azorín, «Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla», *BBMP*, XLIV, 1968, pp. 169-327. José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *BBMP*, LIX, 1983, pp. 259-287. Y «Un nuevo epistolario perediano», *Ínsula*, 552, 1992, pp. 5-8. José María de Pereda, *Cuarenta cartas inéditas a Manuel Polo y Peyrolón*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1990. Edición de M. L. Lanzuela Corella. A. H. Clarke, «Cartas de Pereda a Laverde», *BBMP*, LXVII, 1991, pp. 157-270. En otros momentos de nuestro estudio añadimos algunos más. Una relación más completa de epistolarios puede verse en la Biblioteca de autor dedicada a José María de Pereda en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante).

más, falta más de la mitad de las teselas del mosaico y solo indirectamente –con la ayuda de otras cartas y de las críticas de Clarín–, es posible abocetar el relato de aquel rico y sincero intercambio de ideas.

La correspondencia se inició tras haberse ocupado ya Clarín de varias obras de Pereda[8] y fue sobre todo durante los años 1884 a 1886 cuando se tejió entre los dos una profunda amistad, que testimonian con nitidez las cartas de esa etapa y que le llevaba al ovetense ya a escribir en *Madrid Cómico* en enero de 1885, que no era necesaria una coincidencia en las ideas para que un escritor y un crítico pudieran mantener una buena relación:

> Pereda y yo somos ahora los mejores amigos del mundo, y sin embargo yo empecé a tratar a Pereda con bastante impertinencia al discutir el valor literario de *El buey suelto*. […] Y verá usted lo que sucedió con Pereda. Este señor, que Dios bendiga, al principio no me mandaba sus libros porque no me conocía. Comencé yo a tratar sus obras mucho peor que las de usted; y él comenzó a regalármelos y a leer mis críticas, y hasta tenerlas en cuenta. Y ahora estamos a partir un piñón[9].

Poco después de esta declaración, Pereda y Clarín se conocieron en Oviedo y aún se fortaleció más su amistad, quedando para Pereda aquel encuentro como uno de sus mejores recuerdos[10].

Antes –como queda dicho– Clarín había mostrado sus discrepancias con frecuencia y se dirigía a él asépticamente como «el señor Pereda», lo

---

[8] Para los textos de Clarín se remite en adelante –indicando abreviadamente OC, volumen y páginas citadas– a Leopoldo Alas, *Clarín*, *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nóbel, 2002-2009, XII vols. Edición coordinada por Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. El volumen XII, *Epistolario*, no recoge ninguna carta de Clarín a Pereda.
Los primeros artículos que le dedicó Clarín: «Libros. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, por Don José María de Pereda», *La Unión* (Madrid), 28-III-1879 (OC, IV, 368-370). «Libros. *El buey suelto*, por Don José María de Pereda», *La Unión* (Madrid), 30-III y 1-IV-1879 (En OC, IV, 299-301). «De tal palo, tal astilla», *Los Lunes de El Imparcial*, 19-IV-1880 (OC, IV, 358-361). Recogidos los tres sin variaciones notables en *Solos de Clarín* (1881). «*El sabor de la tierruca*. Novela de Don José María Pereda», *La Diana*, 1-IX-1882. En OC, VII, 97-102. «Palique», *La Publicidad*, 3-IX-1882. OC, VII, 102-103. Y «*Pedro Sánchez*, novela por don José María de Pereda», *El Día*, 27-I-1884. Recogido en *Sermón perdido*. (OC, IV, 523-529).

[9] Clarín, «¿Por qué no escribe Alarcón? (Palique tal vez indiscreto)», *Madrid Cómico*, 4-I-1885. OC, VII, 473-477.

[10] Véase la narración que ofrece Ricardo Gullón, *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

que denota que no se conocían. Alas había censurado *El buey suelto* por su falso realismo. En Gedeón, su protagonista, no veía un tipo artístico y representante del mundo de los solteros, sino un tipo falso al igual que otros personajes del relato. Con semejantes personajes, la acción resultaba «pobre, desmadejada, lánguida». Consideró que su lenguaje a veces era impreciso, aunque en general correcto, y que abusaba de los diálogos. Y aún así no le pareció un novelista adocenado, apuntando como cualidades principales que «Pereda sabrá siempre describir mejor que narrar; verá cuadros mejor que inventará planes; pero no por esto dejará de ser novelista»[11].

En su comentario de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* mostró su voluntad de ser imparcial en su juicio aunque el novelista le parecía más reaccionario que el gobierno en sus ideas y se le podría poner de chupa de dómine por sus intenciones. Clarín afirmaba, aun así, que «*neo* como una loma y todo, se le alaba cuando lo merece» (372). Insistió en que esta novela valía mucho más que *El buey suelto*. Consideró que la acción estaba bien compuesta, los caracteres eran verosímiles, bien dibujados y sobre todo la descripción de lugares, costumbres, modales «y cuanto un pintor realista cuida con más esmero, constituye el mérito peculiar de esta novela, que en punto a lenguaje y estilo poco dejará que desear al más exigente.» (368) Para Clarín, de lo que entendía el escritor era de la Montaña y sus paisajes; por ello, la descripción del valle, la de Coteruco de la Rinconada, la particular de las casas de don Lope, don Román y don Gonzalo «son de mano maestra» (369). Era un buen pintor de costumbres y «Lo que se ve en la taberna parece cuadro de Ostade, así como la feria de Pedreguero, que en punto a paisaje es lo mejor de este libro y de otros muchos»[12]. (370)

Por más que había mostrado su deseo de ser imparcial al juzgar sus ideas, no pudo evitar reincidir en el asunto al comentar *De tal palo, tal astilla,* que juzgó inferior a las novelas anteriores, una novela *tendenciosa* dirigida contra los librepensadores representados por dos médicos a los que contraponía las bondades de los montañeses. Acertó a resumir las tesis de la novela y el trazado de su protagonista Ángela –una figura de trapo según Clarín– como una «Contra-Gloria», aludiendo a la novela *Glo-*

[11] Clarín, «Libros. *El buey suelto*, por Don José María de Pereda», *La Unión* (Madrid), 30-III y 1-IV-1879. En OC, IV, 299-301.

[12] Clarín, «Libros. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, por Don José María de Pereda», *La Unión* (Madrid), 28-III-1879. OC, IV, 368-370.

ria de Galdós[13]. Para Clarín se había equivocado Pereda en la intención del libro: «Nunca se les ocurre a nuestros novelistas neos, que sin perdón así se llaman, representar el libre-examen en hombres que crean en Dios y en la otra vida, y, en fin, que tengan su alma en su almario, como se dice; siempre son estos libre-pensadores materialistas de brocha gorda, cuando no perdidos sin conciencia.» (361) Aun así, no dejó de resaltar nuevamente su capacidad para describir el *país* y sus costumbres, aunque destacando *la exterioridad* de sus escritos: «¡Qué gran *escenógrafo* es el señor Pereda!»[14] (360).

Los mismos reparos hizo a *El sabor de la tierruca*, donde apenas encontraba trazas de novela, aunque el libro fuera excelente; para Clarín, Pereda no acababa de escribir una buena novela; lo había censurado en otras ocasiones y reiteraba que no encontraba apenas argumento: «No hay que confundir la sencillez de la acción, ni la naturalidad de la composición, que huye de la simetría que el idealismo pide, con la carencia de toda acción, con la falta de análisis y experimentación». (101). Y de aquí su recomendación: «busque la novela que sin duda *late* en esa vida que tan bien conoce»[15] (102).

Parecidos argumentos esgrimió en *La Publicidad* de Barcelona: el libro estaba lleno de primorosas descripciones, pero… era un paisaje desierto: «Los hombres allí son un adorno más, figuran sin más importancia que los árboles y los animales» (102). Y añadía: «Para ser un verdadero novelista, de primer orden acaso, le falta estudiar más al hombre y no pintar solo el montañés» (103), «la novela es mucho más que una serie de cuadros excelentes, pero deshilvanados, sin fondo dramático, de puro paisaje»[16] (203).

Es evidente que la concepción de la novela de los dos escritores difería sustancialmente, deudor Pereda de la tradición costumbrista y del realismo idealista posromántico, mientras que Clarín juzgaba bien pertre-

[13] Galdós había publicado las dos partes de *Gloria* en 1877 en la Imprenta de José María Pérez. Véase su descripción bibliográfica en Manuel Hernández Suárez, *Bibliografía de Galdós, I*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972, p. 55. En las cartas que intercambiaron Pereda y Galdós sobre la novela se aprecian también las diferencias que mantenían ellos al respecto. Carmen Bravo-Villasante, «28 cartas de Galdós a Pereda», ob. cit., en especial pp. 14-26.

[14] Clarín, «*De tal palo, tal astilla*», *Los Lunes de El Imparcial*, 19-IV-1880. OC, IV, 358-361.

[15] Clarín, «*El sabor de la tierruca*. Novela de D. José María Pereda», *La Diana*, 1-IX-1882. OC, VII, 97-102.

[16] Clarín, «Palique», *La Publicidad*, 3-IX-1882. OC, VII, 102-103.

chado de conceptos del realismo novelesco moderno y de las debatidas ideas naturalistas aplicadas a la novela.

Sin embargo, a partir de la publicación de *Pedro Sánchez* (1883) cambió la situación, desaparecieron muchas de las reticencias de Clarín y, durante los años en que se cartearon más, encontraron en su correspondencia una forma de alivio de sus preocupaciones y de darse ánimo mutuamente aunque diferían en muchas otras cosas. La literatura creó para ellos un espacio de debate y de encuentro, en el cual comparecían también otros asuntos más personales de forma natural. El cambio de valoración operado en Clarín respecto a las novelas anteriores del montañés es nítido en su reseña, ya que por fin encontraba realizado parte de lo que le venía pidiendo en sus críticas:

> ¿Qué es *Pedro Sánchez*? En mi humilde opinión la mejor novela de Pereda, y una de las mejores que se han escrito en España en estos años de florecimiento del género. Para mí, *Pedro Sánchez* es a Pereda lo que *La desheredada* es a Galdós[17].

El elogio es contundente, sobre todo si se tiene en cuenta la alta valoración que le mereció la novela galdosiana con la que el escritor canario se aproximaba definitivamente a la novela *naturalista* defendida por él. Con esto no quería decir que Pereda se aproximara al modo novelesco galdosiano, sino que al fin ahondaba en el mundo de los personajes que le eran familiares y por tanto el sustrato necesario de sus posibles novelas. O más adelante:

> Yo debía al ilustre montañés una artículo de franco, de entusiástico aplauso para el día en que él cumpliera ciertas condiciones que en *Pedro Sánchez* ha cumplido; no ciertamente pensando en que yo se las había pedido, pues probablemente no habrá leído siquiera lo que he dicho de sus libros, sino porque su ingenio estaba naturalmente llamado a acertar por completo.
>
> Siempre fue, o hace mucho tiempo, un gran escritor de costumbres, estilista admirable, observador atento, exacto y hábil en el arte difícil –y el más importante– de representar bien lo observado bien; pero en sus libros anteriores había uno o dos defectos principales, o los dos juntos: o prescindía de dar un asunto de importancia a sus libros, o caía en lo

[17] Clarín, «*Pedro Sánchez*, novela por don José María de Pereda», *El Día*, 27-I-1884. En *Sermón perdido* (OC, IV, 523-529). Texto cit., 524.

> que llaman bárbaramente la tesis, y dividía a los montañeses en moros y cristianos, en católicos a macha martillo y perros judíos; o lo que es peor, sin que tuviese importancia el asunto, pecaba en él de parcialidad. Yo le había dicho muchas veces: todo lo que usted escribe está muy bien hasta que se mete con personajes finos de los que son algo más que montañeses, hombres de mundo, de pasión, de idea, o lo que sea. (524-525)

En *Pedro Sánchez*, el protagonista era un montañés como en las novelas anteriores, pero había dejado *la tierruca*, viajando a Madrid y adquiriendo dimensión de personaje novelesco de manera que «No será el mejor libro montañés de Pereda; pero es, con mucho, su mejor novela.» (526) Trascendía la literatura local y se internaba por el contrario en el mundo de las costumbres modernas urbanas de una ciudad en profundo cambio[18]. Clarín advertía, al fin, que Pereda había encontrado el camino de profundizar en el análisis del mundo de aquellos personajes que en los libros anteriores retrataba solo exteriormente. La crítica posterior ha mantenido esta misma valoración de *Pedro Sánchez* como novela donde alcanzaba Pereda un punto de singular madurez en la delineación de su mundo novelesco[19].

Fue en este momento cuando se inició su correspondencia a juzgar por la primera de las cartas conservadas suscitada por la reseña crítica de Alas [1][20] y es en estas donde encontramos los mejores datos que aquilatan que alcanzaron pronto una gran confianza, manifiesta en la franqueza con que Pereda le exponía sus opiniones y también le hacía partícipe de sus zozobras desde que vio la buena disposición de Clarín a escucharle. Los dos vivían marcados por la conciencia de la enfermedad y buscaban

[18] Véase, Leonardo Romero Tobar, «En los orígenes de la bohemia: Bécquer, "Pedro Sánchez" y la revolución de 1854», en Pedro M. Piñero, Rogelio Reyes Cano eds., *Bohemia y literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 27-49.

[19] Francisco Pérez Gutiérrez, «¿Por qué *Pedro Sánchez*? (La salida de Pereda hacia dentro)», en *Nueve lecciones sobre Pereda*, ed. cit., pp. 91-118. Anthony H. Clarke, «Así que pasen ciento diez años; el secreto de *Pedro Sánchez*», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, pp. 20-21. O la Introducción de J. M. González Herrán en José María de Pereda, *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1990.

[20] En adelante remitimos a las cartas editadas entre corchetes con su número. En sus notas se aclaran diferentes detalles y alusiones. Las personas mencionadas se identifican en su primera aparición. Hemos procurado respetar en la transcripción de las cartas sus abreviaturas, tan solo se actualiza la acentuación, sobre todo suprimiendo tildes innecesarias.

ayuda para sobrellevarla[21]. En 1884, Pereda le confesaba –cuando llevaba un tiempo trabajando *Sotileza*– que tuvo que suspender su escritura por sus neurosis. Su fragilidad síquica se advierte en estas primeras cartas y se hace todavía más patente cuando se impacienta ante la tardanza de los comentarios de Clarín sobre sus obras, pongamos por caso, la misma *Sotileza*. Y cuando sepa por José María Quintanilla –estudiante en Oviedo que él mismo había recomendado a Alas–, que el retraso se debía a la enfermedad de Clarín, no tardó en pedir excusas [9]. La escritura de cada novela suponía para él un gran esfuerzo por lo que necesitaba después periodos de reposo como muestran diferentes cartas del epistolario que editamos.

Y también Clarín le hacía confesiones en sus cartas sobre sus aprensiones, aunque lamentablemente solo las conocemos por el eco que encuentran en las respuestas de Pereda. La conciencia de la vejez y de la enfermedad –según señaló Bonet– hizo que fuera surgiendo entre ellos «una cierta tierra común» en su última etapa[22]. Las cartas ganan entonces en densidad humana sin perder interés para la comprensión de su literatura. Y se perfila también un territorio mixto, que ofrece claves importantes para comprender la génesis de los libros peredianos, íntimamente ligados a sucesos personales como la muerte de su hijo Juan Manuel para *Peñas arriba* (1895) [38 y sobre todo 40] o cómo *Pachín González* (1896) nació de su reacción ante las desdichas causadas por la explosión de buque *Cabo Machichaco* en el puerto de Santander: viendo tanta muerte alrededor comprendió el novelista que no podía continuar más tiempo ensimismado y que era necesario continuar la lucha por la vida como los personajes de su novela y valorando lo que tenía [42].

Naturalmente sus diferencias ideológicas y su opuesta concepción de la novela afloran una y otra vez en estas cartas, alcanzando uno de sus momentos más atractivos cuando Clarín dejó el papel de crítico de novelas y se metió a novelista, sorprendiendo a casi todos con la publicación de *La Regenta* y convirtiéndose ahora él el juzgado. Pereda leyó el primer tomo de *La Regenta* los últimos días de enero de 1885 y se apresuró a escribirle el 9 de febrero de 1885 elogiando su realismo, aunque mos-

[21] Benito Madariaga de la Campa en *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de Librería Estvdio, 1991, pp. 192-196, recoge testimonios sobre sus manías, su temperamento nervioso, y el síndrome neurasténico que padeció en opinión de su médico Enrique Menéndez Pelayo.

[22] Laureano Bonet, «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín…», ob. cit., p. 271.

trando sus reparos en ciertos aspectos, sobre todo en pasajes donde se pintaban la vida sexual o la vida íntima femenina con una crudeza para él innecesaria[23]. Ahora era Clarín quien vivía las zozobras de saber cómo sería recibida su obra, en primer lugar por sus mejores amigos y después por la crítica[24]. Pereda había seguido el proceso de publicación de *La Regenta* desde que fue anunciada en un prospecto de *Arte y Letras* [2]. Conocía que estaban ilustrándola [3] y no dejó de expresar sus reticencias de que se publicara en dos tomos [3]. Esperaba con impaciencia su aparición [4] y tras leer el primer tomo [7] siguió las críticas como si se tratara de una novela propia [8]; amplió sus impresiones sobre la novela [11], le remitió críticas a Clarín [12] o le escribió para tranquilizarle sabiendo que se encontraba impaciente por no tener noticias de Galdós sobre su lectura; en su carta, hasta le adelantó unas primeras impresiones que le había transmitido don Benito [8]. Al fin, el 24 de febrero de 1885 escribió Galdós impresionado con su lectura[25]. Todas estas cartas contienen sin duda datos fundamentales para conocer *la vida intrahistórica* de aquella gran novela.

En realidad, desde mucho antes de iniciar su correspondencia con Clarín, Pereda venía leyendo con sumo interés no sólo sus críticas sino también sus relatos que consideraba «bellos y delicados» en casos como *Las dos cajas* [1]. En adelante continuará haciéndolo, animando a Clarín a perseverar en sus empeños narrativos a la par que lo consideraba uno de los tres mejores críticos españoles cuyos escritos esperaba con impaciencia. Las cartas arrojan luz sobre los azares de la escritura clariniana a la vez que sobre la suya. Su primera carta es una emotiva declaración de cuánto admiraba su labor de crítico independiente. Y eso a pesar de que sus bases críticas eran diferentes, según queda dicho. Pereda no ocultaba su rechazo de Zola, prefiriendo a Daudet [3] y consideraba que los defectos que advertía en *La Regenta* obedecían sobre todo a preocupaciones de *escuela* que le habían llevado a Alas a excesos o concesiones demasiado realistas [7]. Era consciente de que pertenecía a diferente *escuela* y

[23] Laureano Bonet, «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín…» detalla lo acontecido.

[24] Lo analizó muy bien María José Tintoré, *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987. Epistolarios como el que editamos añaden nuevas teselas para la reconstrucción de lo sucedido.

[25] Sobre sus correspondencia, Jesús Rubio Jiménez, «Introducción: El envés de la literatura. Galdós a través de sus cartas a Clarín», *Anales Galdosianos*, XL y XLI, 2005-2006, pp. 87-131.

la defendía frente a lo propugnado por Clarín [12]. Volvieron a quedar nítidas sus diferencias cuando se planteó la polémica sobre el naturalismo donde Pereda se alineaba del lado de Valera sin dudar [15].

Las cartas de Pereda están llenas de interesantes anotaciones sobre los libros de crítica de Clarín, que son un testimonio más del cuidado con que seguía la aparición de sus escritos: *Sermón perdido* [12], *Nueva campaña* [17]; sobre sus folletos: *Un viaje a Madrid* [14], *Apolo en Pafos* [18, 19]. En este advertía además una enorme facilidad para la creación narrativa de Alas, capaz de conjugar crítica y narración y a quien trasladó sus impresiones de lector no solo de *La Regenta*, sino de *Zurita* [5], los volúmenes de cuentos *Pipá* [14] y *Cuentos morales* [43]; o de sus nuevas novelas, *Su único hijo* [29, 31 y sobre todo 36] y sobre la peculiar novela colectiva *Las vírgenes locas* [15]. Y no faltó tampoco su carta de apoyo cuando se produjo el desdichado estreno de *Teresa* [41]. De aquí que le insistiera en que continuara escribiendo obras narrativas sin desfallecer [19].

Siempre que la crítica fuera sincera y no adulara, ayudando al uso correcto de la lengua, a Pereda ya le parecía estimable [2]. Es lo que llamará alguna vez la sana crítica [23] y en este aspecto Clarín le aparecía como el verdadero *crítico de raza* [1, 2], influyente y relevante como tuvo ocasión de comprobar más de una vez [25]. Lo que no soportaba era la crítica apresurada de los gacetilleros y de los malos críticos [1, 2]. O a quienes estaban dispuestos a defender sobre todo los intereses de los periódicos en los que trabajaban y no la literatura. Contra ellos se revuelve más de una vez y contra ellos escribe el prefacio de su novela *Sotileza* [9], que después provocaría intensa polémica con algunos críticos madrileños. Las cartas están salpicadas de alusiones a críticos concretos según se iban pronunciando sobre sus novelas. Las filias y las fobias de Pereda quedan patentes. O sobre intentos de estudios más sistemáticos como el del P. Blanco García [33], que sin embargo, Clarín tenía en poca estima.

Hasta se encuentran testimonios de cómo se iban difundiendo la novela española en el extranjero y sobre críticos se interesaban por ella: Tannenberg [16, 17], Cesareo en Italia [24] y en su última tarjeta le presentaba a E. E. Vincent de *La Nouvelle Revue* de París [45]. Procuraban nuestros novelistas atenderlos conscientes de que eran casi los únicos que ayudaban a que la novela española traspasara nuestras fronteras. Esto no impedía, con todo, comentarios sobre las insuficiencias de su conocimiento del panorama literario español.

Pereda fue siempre un escritor hipersensible a cuantos comentarios se hacían sobre sus escritos. Los buscaba y los coleccionaba con cuidado,

lo que dio lugar a la larga a un completo dossier de recortes de prensa, hoy preservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander con el archivo del novelista y que ha sido estudiado sobre todo por José Manuel González Herrán como habrá ocasión ver[26]. Sus inseguridades y su neurosis quedaban así de algún modo atenuadas y quizás hasta conjuradas. Se sentía escritor, pero no acababa de ver claro el alcance de sus libros muchas veces [15, 30]. La petición de críticas que hace a Clarín sobre sus libros tiene que ver con esta necesidad de sentirse valorado. La primera carta es absolutamente reveladora al respecto, pero igualmente otras como cuando solicita que escriba sobre *La Montálvez* [21], aunque después se revuelva contra el crítico porque no lo ha hecho tan bien como deseaba y creía que debía hacerlo. No en vano colocaba a Clarín entre los tres mejores críticos españoles y sabía cuánta influencia ejercían sus escritos. A medida que tuvo mayor intimidad con él, se permitía exigirle más apoyo a Clarín, a quien tachaba de tibio en los elogios, porque se escudaba en la amistad para no ser más contundente.

El epistolario ofrece así un rico arsenal de datos y opiniones para situar las novelas de madurez del novelista cántabro. De *Sotileza* proporciona datos sobre su escritura y aparición [2, 3, 4, 7, 8]; su impaciencia al no tener prontas noticias de Clarín con sus impresiones de lectura [9]; o incluso sobre su seguimiento de reseñas que aparecían en publicaciones extranjeras y con las que iba incrementando su álbum personal [11].

Igual de completo resulta el recorrido del proceso de *La Montálvez*, desde su corrección de pruebas a su aparición o al contraste de opiniones con Clarín a raíz de su crítica de la novela, que no le pareció suficientemente positiva como él esperaba. Pereda vivía un verdadero proceso depresivo y esta inestabilidad emocional se trasluce de continuo en sus cartas; desde Santander cada vez entendía menos la dinámica de la vida madrileña y la labor de los críticos literarios en ella, sometidos según su opinión en muchos casos al dictado de sus empresas y a otros intereses bastardos [20, 21, 22, 23, 25, 26].

[26] José Manuel González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estvdio, 1983. La Biblioteca Menéndez Pelayo ha editado digitalizados en un CD-Rom todos estos recortes de prensa.

Agradecemos a José Manuel González Herrán sus atinadas observaciones y numerosas precisiones a una primera redacción de este estudio que hemos procurado incorporar en la presentación definitiva, así como las de Raquel Gutiérrez Sebastián, a quien extendemos nuestro agradecimiento.

De otras novelas los comentarios no son tan amplios, pero siempre resultan valiosos: *La Puchera* [26, 27]; el proceso de escritura y de publicación de *Nubes de estío* y *Al primer* vuelo con sus avatares editoriales, desde las puntillosas negociaciones con los editores al trabajo de los ilustradores, que tantas zozobras le producía [30, 31, 33, 34]; las reveladoras confesiones acerca de la composición de *Peñas arriba* por sus circunstancias personales que le hicieron suspender su escritura, pero a la vez se convirtieron en su secreto motor [38, 40, 41]. O en fin, su vuelta a la novela con *Pachín González* tras la grave crisis de desesperanza que le produjo la muerte de su hijo, pero habiendo quedado profundamente conmovido por la tragedia de la explosión del barco *Cabo Machichaco* el 3 noviembre de 1993; el desastre lo llevó a sacar energías para escribir este relato que es un tardío alegato contra la emigración y un melancólico canto al terruño propio [42].

No es la única vez en que en las cartas aflora la relación entre su salud y su escritura; la intensidad con que se entregaba a la escritura le producía un gran agotamiento nervioso que le obligaba a periodos de reposo [18, 28] y hasta se le prescribía viajar para distraerse y sacarle de sus estados de melancolía, como sucedió con su viaje a Andalucía [43]. La tendencia al desaliento es recurrente en su biografía [15] y la intensificarán mucho más las muertes de personas queridas: sus amigos Crespo y Estrada [14 y 42], su cuñado [28], pero sobre todo el suicidio de su hijo Juan Manuel por quien tanto se había esforzado para curar su tartamudez, viajando a Madrid con él para que hiciera algunos cursos terapéuticos con un médico francés, el Dr. Chevrin que le permitieran mejorar [31]; su suicidio lo sumió en la desesperación de la que solamente fue saliendo gracias al apoyo de buenos amigos entre los que se contó Clarín [38].

Además del agotamiento nervioso le daría cuenta a Clarín de otros episodios de su salud: catarros [4, 5] y como corresponde a un personaje muy sensibilizado con los asuntos de la salud, de las enfermedades de sus hijos [7, 8, 9, 10, 14].

En Clarín encontraba un corresponsal especialmente sensible a todos estos asuntos, ya que, al ser un enfermo crónico, estaba también él siempre pendiente de su salud y de la de los suyos: se comentan sus jaquecas [11].

El ámbito familiar está presente de otras formas: los pésames por el fallecimiento de familiares –los padres de Clarín [6, 44], el cuñado de Pereda [28]–, los recuerdos para miembros de la familia conocidos, en particular el hermano de Clarín Genaro, omnipresente en las tertulias

madrileñas y para quien le enviaba recuerdos con frecuencia [14, 15, 17, 20, 21…]. La recomendación de amigos y conocidos como José María Quintanilla cuando este fue a estudiar a Oviedo, convirtiéndose después en un infatigable defensor de Pereda tanto en Madrid como en Santander [3, 8, 9, 15, 19, 20, 21, 32, 41], su primo Indalecio Porrúa [5]. Su también amigo y colaborador en Madrid Marañón [10, 13, 20, 21]. Y viceversa, Clarín le pidió que atendiera a un primo suyo destinado a la Audiencia de Santander cuando este se le presentara [10].

Ocupan tanto o más espacio estos asuntos que los referidos a sucesos literarios o políticos, si bien no dejó de pedir apoyo a Clarín cuando fue presentado como candidato al Senado [31, 37] o haciéndole partícipe de los avatares de su ingreso en la Academia gracias a la insistencia y habilidad de su común amigo Menéndez Pelayo que quería tenerlo cerca en Madrid [43]. Y no le faltó a Clarín tampoco el apoyo solidario de Pereda en su sonado conflicto con la Armada [39].

Por el lado literario, además, se pueden espigar otros datos que ayudan a reconstruir su mundo de relaciones personales. Clarín y Pereda se veían como parte de un movimiento regenerador de la novela española más allá de sus diferencias. Y en ello se incluían no solo narradores sino a personas del prestigio de Marcelino Menéndez Pelayo, cuyas opiniones y aval buscaban. Tuvo gran interés Pereda que introdujera sus *Obras completas* y continuamente le daba informaciones sobre él a Clarín [2, 3, 7, 9, 10, 13, 24, 27, 37, 40, 42]. Pero quien comparece con mayor frecuencia es otro amigo común: Pérez Galdós, ya que no solo era el novelista más representativo de aquel renacer novelesco sino que pasaba muchos meses en Santander y tenía una profunda amistad tanto con Clarín como con Menéndez Pelayo y Pereda[27]. También logró Pereda que Pérez Galdós escribiera un prólogo para *El sabor de la tierruca* cuando fue publicada en la Biblioteca de Arte y Letras en 1882. Su mención es constante en las cartas; para informarle a Clarín de sus estancias en Santander y de sus viajes a Madrid y a otras partes [3, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 28, 27, 28, 29, 31, 35, 37, 40, 42]; sobre el viaje que hicieron juntos a Portugal y después por el norte de España visitando Pereda y otros amigos a Clarín en Oviedo [4, 10]; su relación con escritores catalanes, en especial Narciso Oller y José Yxart [3] o de otros asuntos como sus noticias o impresiones sobre novelas como *Tormento* [3], *Lo prohibido* [10], *Fortunata y Jacinta* [17,

[27] Benito Madariaga de la Campa, *Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós: ejemplo de una amistad*, Santander, Librería Estvdio, 1991.

19] o *Ángel Guerra* [34]. Un curioso episodio fue el intercambio epistolar a que dio lugar la escritura por parte de Clarín de una breve semblanza biográfica del novelista canario en la que ingirió casi completa una carta de Pereda –cuyo original recuperamos–, que resulta muy esclarecedora de su larga amistad, que no enturbiaron nunca sus evidentes diferencias ideológicas como ocurrió también con Clarín [26, 27][28].

Las referencias a la Pardo Bazán representan en cierto modo la antítesis[29]. Tras un periodo de correctas y hasta buenas relaciones con nuestros corresponsales había comenzado el distanciamiento tanto de Clarín como de Pereda o Galdós y por ello los incisivos comentarios de que son objeto tanto sus novelas –*La Tribuna* [2], *El cisne de Vilamorta* [11, 12] y *La madre naturaleza* [24]–, su actividad crítica formulando una tibia teoría naturalista [17] o sus críticas en su *Nuevo Teatro Crítico*, con premeditados silencios y sonadas descalificaciones. La influencia que comenzó a ejercer desde *La España Moderna* condicionando opiniones terminó por hacer rebosar el vaso, produciéndose la ruptura con nuestros corresponsales por su prepotencia[30].

---

[28] Un estudio detallado en Jesús Rubio Jiménez, «Los deberes de la amistad: Clarín biógrafo de Galdós», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 951-968.

[29] A comienzos de los años ochenta ya comenzó a escribir doña Emilia sobre las obras de Pereda y algunas de sus afirmaciones se convirtieron en tópicos como cuando indica en *La cuestión palpitante* que «Puédese comparar el talento de Pereda a un huerto hermoso, bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres auras campestres, pero de limitados horizontes…». Un acercamiento más intenso se produjo con su reseña muy elogiosa de *Pedro Sánchez*: «Entre páginas. El *Pedro Sánchez* de Pereda», *El Liberal* (Madrid), 17-III-1884.
En sus comentarios privados tampoco era menos incisiva. En carta a Clarín, fechada en la Coruña el 7 de abril de 1883, con motivo del banquete dado a Galdós le decía: «¿Me equivoco yo, o además del retraimiento de Alarcón y Valera –que en rigor se explica– se notó el de Pereda? En este sería mucho más extraño, pues Galdós con su acostumbrada generosidad regia le trató en el prólogo del *Sabor de la tierruca* del modo más cordial y noble, del modo que más ganó mi voluntad, porque revelaba lo que es Galdós y su peregrina modestia. No sé si me engaño, y si Pereda hizo algo. Quizá su retraimiento obedezca a escrúpulos políticos. Pero entonces, ¿a qué admitir el lisonjero y hermoso Prólogo?» (Carta inédita. Archivo de Dionisio Gamallo Fierros. Antonio Deaño Gamallo ultima la publicación del epistolario de la Pardo Bazán a Clarín. Se carteaban desde 1881)

[30] Dolores Thion Soriano-Mollá, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, 2003. Sobre su papel en *La España Moderna*, pp. 54-104, con muchos detalles sobre sus conflictivas relaciones con los escritores mencionados.

Pereda fue de los más activos en desprestigiar la revista de José Lázaro Galdiano y Clarín acabó también enfrentado con él por sus diferentes criterios económicos y seguramente por la interesada acción de doña Emilia[31]. Todo tiende a entrecruzarse, lo personal y lo literario, también en este caso. La Pardo Bazán comenzó como amante de Lázaro y acabó ejerciendo una gran influencia en el desarrollo de *La España Moderna*. Por el camino comparecen sucesos y personajes que van dando cuenta de la liberal vida de la condesa, como el ruso Isaac Pavlovsky, que sería quien puso al corriente a Galdós de las veleidades de su amante [35][32]. Fue ella quien se encargó de ganar como colaboradores de la revista a grandes escritores como Clarín y Galdós[33]. A Clarín le escribió pidiéndole que colaborara el 9 de diciembre de 1888 y este aceptó de inmediato como queda constatado en una nueva carta del 13 de diciembre de 1888[34]. Sin embargo, en las sema-

---

Sobre la relación con Pereda, José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *BBMP*, LIX, 1983, pp. 259-287. Dionisio Gamallo Fierros, «*La Regenta* a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín», *Actas del Simposio Internacional, Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, 1987, pp. 277-312.

[31] Antonio Rodríguez Moñino, *Clarín y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, 2001.

[32] Diferentes trabajos han abordado la presencia de este escritor ruso en España: José Manuel González Herrán, «Un nihilista ruso en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán y Pereda», *Anales Galdosianos*, XXIII, 1988, pp. 83-108. Dolores Thion Soriano-Mollá, «Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky», *La Tribuna, Cadernos de Estudios de la casa de Emilia Pardo Bazán*, 1, 2003. Y José Manuel González Herrán y Dolores Thion Soriano, «Tres cartas de José María de Pereda a Isaac Paulovski», *BBMP*, LXXVI, 2000, pp. 563-572.

[33] Sobre la corta relación de este último con la revista, véase, Rhian Davies, *Galdós y Lázaro. Una breve y fructífera colaboración (1889-1891)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano /Ollero y Ramos, 2002.

[34] Le decía: «Uno de mis amigos, el Sr. Dn. José Lázaro Galdiano, persona inteligente y decente a carta cabal, ha resuelto fundar en la corte una Revista… en fin, una revista, cosa hasta hoy desconocida, pues no merecen tal nombre las que hasta el día existieron. Confirió [¿Concibió?] conmigo el propósito y decidió animado por mí intentar una vez en la vida publicar una Revista que no engañe al público ni a los escritores. Me comprometí a auxiliar el proyecto dirigiéndome a estos para que trabajasen y así lo hago.

Esta empresa es meritoria, y por lo tanto debemos cooperar a ella.

El 1º número se cuenta con que saldrá el 1º de febrero, y ruego a V. que vaya *haciendo algo*, no como padre de familia, sino como crítico insigne, ya que las novelas las tiene Vd. ahí archivadas y sin respiración.

nas siguientes la buena disposición inicial se enturbió al desconfiar Clarín de que cumplirían el compromiso económico adquirido. Esto llevó a doña Emilia a enfadarse con él y así se lo hizo saber en carta del 22 de febrero de 1889, donde también le comentaba que la crítica de *La Puchera* no se había publicado porque Pereda había puesto dificultades para colaborar en la revista. Todavía a mediados de marzo le escribía insistiendo acerca de cuándo iba a escribir para la revista. Mezclados con este asunto iban aflorando en aquellas cartas otros que los iban distanciando: una comparación desafortunada de Galdós con Cánovas –«¿Qué ha de envidiar Cánovas a Galdós?» (escribió la Pardo Bazán el 13 de diciembre de 1888)– que acababa de impedir el ingreso del novelista en la Academia, provocó una dura respuesta de Clarín; sus pretensiones en ingresar en la docta institución y, en definitiva, su trato despótico a alguien tan sensible a estos aspectos como era Clarín[35]. También la colaboración de Galdós –como queda dicho– fue breve, aunque duró lo suficiente para que *Torquemada en la hoguera* se publicara en *La España Moderna*[36].

Otros escritores son aludidos pero sin ocupar un espacio tan importante. Es el caso de Armando Palacio Valdés a quien Pereda conoció por mediación de Clarín, manteniéndose en adelante una correcta relación. Es mencionado con reiteración y se proporcionan algunos datos sobre novelas suyas: *Marta y María*, *El idilio de un enfermo*, *El señorito Octavio*

Al padre de familia no puede ofrecerle La Revista arriba de 75 a 100 pesetas por trabajo –según extensión–; eso sí, las pagará a toca teja. Pero al crítico, le ofrecería yo un ramilletito de rosas con espinas, que se llamarían así: –Un estudio sobre Larra –Un trabajo sobre Quevedo –O sobre el Arcipreste de Hita –o sobre la novela moderna –o sobre lo que le diese la gana, con tal que…» (Carta inédita. Archivo de Dionisio Gamallo Fierros).

Mientras duró esta labor de captación hasta escribió sobre *Mezclilla*, de Clarín, en la sección de «Notas bibliográficas» de *La España Moderna*, el 2 de febrero de 1889.

[35] Son todos ellos asuntos que quedarán nítidamente iluminados con la publicación del epistolario de la Pardo Bazán a Clarín, cuya edición ultima Antonio Deaño Gamallo. Sobre sus relaciones, además, G. Davis, «The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, 39-4, 1971, pp. 378-394. Ermitas Penas Varela, *Clarín crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2003. Señala esta estudiosa que hasta 1889, Clarín se mostró favorable en sus críticas a sus novelas, pero desde esta fecha sus escritos fueron «desfavorables y están destinados a desprestigiar a una escritora ya consagrada» (11). Mucho tuvo que ver en ello lo sucedido su fallida colaboración en *La España Moderna* o los comentarios sobre Galdós que Clarín juzgó despectivos.

[36] Rhian Davies, *Galdós y Lázaro. Una breve y fructífera colaboración (1889-1891)*, ob. cit.

[3]; *José* [10], *Aguas fuertes* [16], *El cuarto poder* [24], *La Espuma* [30]. Los reparos que hacía a sus novelas no son muy distintos a los que hizo a Clarín o a Galdós. Y fue enviándole sus novelas.

Puramente circunstancial es la mención de otros novelistas como Jacinto Octavio Picón [3], Suárez Bravo [12] y Ortega Munilla [25]. En todo caso, su atención se centraba especialmente en la novela mientras que otros géneros ocupan un lugar más secundario, ya sea el teatro, con opiniones nada favorables sobre los dramas Echegaray y sobre todo de sus imitadores [2] o la proliferación de copleros como Antonio Cortón [14] y Antonio Valbuena a quien durante un tiempo Clarín no trataba mal por su antiacademicismo [3].

Aun un repaso impresionista como el que aquí presentamos –antes de pasar a la transcripción y anotación de las 45 cartas de esta colección–, evidencia el interés de su recuperación para el conocimiento más matizado de los dos escritores y de sus intereses, su entrega completa al oficio literario con sus glorias y también con sus miserias, pero con una disposición para el diálogo realmente destacable. Hemos tenido ocasión de mostrar sus muchas diferencias, pero estas no impidieron su buena relación personal.

Clarín consideró casi siempre notables los artículos que dedicó a Pereda y el hecho es que buena parte de ellos los recopiló en sus libros de crítica salvándolos momentáneamente del pozo sin fondo de la prensa. En 1891, cuando publicó de nuevo *Solos de Clarín,* se referirá a Pereda todavía con mayor afecto en el nuevo prólogo, marcando el proceso de su amistad y hasta lamentando que quizás fue demasiado severo antaño con él:

> En cuanto a los autores a quien ahora alabo, en esta colección de trabajos periodísticos, no todos me merecen hoy la misma admiración. Uno hay a quien ahora quiero, respeto y admiro mucho más de lo que podría creerse, a juzgar por uno de los artículos que en *Solos* le dedico. Me refiero al señor Pereda; uno de los cinco o seis escritores que más valen en España, a mi juicio. *El buey suelto* es sin duda una de sus novelas menos inspiradas, más imperfectas; pero siento que el artículo en que la examino no esté he escrito de otra manera, y no lo suprimo por no suprimir nada; porque de lo que soy en 1891 responden los libros que en 1891 publique no los que vieron la luz en 1881[37].

[37] En OC, IV, 115.

En esta correspondencia queda claro no solo con cuanto interés seguía Pereda las reseñas de Clarín y cómo lo incentivaba para que escribiera sobre sus libros, sino cuán minuciosamente seguía la recepción de todas sus novelas, aunque dijera a la vez que bien poco le importaba. Es lo que les suele suceder a quienes andan a vueltas con la literatura: ponen toda su vida en ella y, sin embargo, aparentan frialdades imposibles. Lo sintetizaba bien Pereda cuando le escribía a Clarín: «Mal oficio, compañero, es este de la pluma para temperamentos como el de usted y el mío». [18]

Compañeros de oficio, habían terminado comprendiendo que –más allá de sus diferencias– les resultaba más útil unir sus fuerzas que dispersarlas para hacerse oír en el difícil y conflictivo mundo de la Restauración.

Cartas

1.

Santander, 2 de febr. de 1884

Sr. D. Leopoldo Alas.

Muy señor mío de toda mi consideración: no sé si en lo que voy a hacer falto a lo establecido sobre la *honesta* distancia a que deben vivir críticos y criticados; estoy poco al corriente en las leyes que se usan en la república *oficial* de las Letras españolas; pero es el caso que también yo tengo con V. una deuda reconocida, hace mucho, en mi conciencia, creo llegado el momento oportuno de pagarla; deseo y quiero hacerlo así… y lo hago, suceda lo que sucediere.

En el artículo que ha tenido V. la bondad de dedicar a *Pedro Sánchez* en la última *hoja literaria* de *El Día*, comienza un párrafo con esta declaración: "Yo debía al… montañés un artículo de franco, entusiástico aplauso para el día en que él cumpliera ciertas condiciones que en *Pedro Sánchez* ha cumplido"…[38]

Y Clarín paga su deuda volteando enseguida, en honor de ese libro y de su autor, todas las campanas de su parroquia.

Ninguna puerta más a propósito que este suceso y aquella declaración para que yo me cuele con el saquito de mi deuda al hombro, me acerque a usted, le desocupe a su presencia, y le diga: –Vaya usted contando, y a ver si quedamos en paz.

[38] Clarín, *«Pedro Sánchez, novela por don José María de Pereda», El Día,* 27-I-1883. En *Sermón perdido* (1885), OC, IV, 524: «Yo debía al ilustre montañés un artículo de franco, entusiástico aplauso para el día en que él cumpliera ciertas condiciones que en Pedro Sánchez ha cumplido; no ciertamente pensando en que yo se las había pedido, pues probablemente no habrá leído siquiera lo que he dicho de sus libros, sino porque su ingenio estaba naturalmente llamado a acertar por completo».

Ha de saber usted, señor Alas, que no me hubiera muerto enteramente a gusto ni hubiera colgado la herramienta del oficio satisfecho por completo de ella, sin arrancar a *Clarín* un "aplauso franco y entusiástico", sin *peros*, salvedades ni reservas, aunque fueran estas mentales; un aplauso, en suma, como el que ahora acaba usted de darme. Y esto le demostrará lo descaminado que anda al sospechar, como sospecha, que acaso no haya leído yo lo que usted ha escrito acerca de mis libros. Pues qué ¿para tales despilfarros estamos? ¿Tanto abundan en España los críticos *de raza*, que puedan desdeñarse los juicios de *Clarín*? –Usted que conoce mejor que yo esas cosas, vaya contando por los dedos; y si en la tarea no le sobran dos de una mano y todos los de la otra, consiento que me aspen–. Entienda usted que yo no abono en mi cuenta, íntegros, los elogios de un par de críticos superiores y los de algunos excelentes compañeros de *oficio*, que, por un instante, se hacen críticos para entonar alabanzas a los partos de mi pobre ingenio; porque, no obstante lo mucho que valen esos señores, lo muchísimo que me honran acordándose de mí de esa manera, y lo que me huelgo de ello, al cabo son *ministeriales*; yo soy, como buen montañés, algo suspicaz y temo que la pasión les robe conocimiento; y en cuanto a la turba-multa de encopetados revisteros, a quien hay que *echar* memoriales para que se dignen consagrar a la aparición de un libro, desdeñosamente, dos pulgadas siquiera del amplio terreno que necesitan para dar minuciosa cuenta de las últimas habilidades del *perro Paco*,[39] o de las maravillas del *trousseau* de la novia de la semana, aunque su vocerío no deja de ser útil por lo que propaga los nombres del libro y del autor ¿qué he de decir yo que usted no sepa de corrido? Así, pues, yo necesitaba habérmelas con un crítico que no tuviese la menor conexión conmigo, ni con mi modo de pensar en muchos y muy importantes negocios de la vida; que no conociera, *de visu*, ni mi verruga ni mi nariz, como diría Larra; un crítico, en una palabra, de rabiosa *oposición*; y en Clarín hallé lo que necesitaba desde que él dio en fijarse en los libros que yo lanzaba a la luz del mundo desde mis *soledades* de Polanco. (Hay que aceptar hasta los motes que ustedes ponen). No he de negar que me dolían sus coscorrones; pero también es cierto que los curaba al punto con los bollos de sus grandes alabanzas, por lo mismo que me creía con derecho a considerarlas como arrancadas por mí a fuerza de puño.

Le he seguido a usted no solo en sus empeños críticos, sino cuando ha predicado con ejemplos tan bellos y delicados como *Las dos cajas*[40]; le he seguido, en lo concerniente a mis humildes obras, en sus reprobaciones y en sus aplausos, en sus escrúpulos, en sus vacilaciones, en sus durezas y en sus blanduras… hasta en sus injusticias, pues de todo ello ha habido en abundancia. Tanto, y sobre todo, de lo halagüeño, que algunas veces tomándolo como sonaba, a título de ejecutoria, y descansando en la confianza de que no hay

[39] Este perro se hizo muy famoso por sus habilidades en Madrid a comienzos de 1880 y se acuñó la frase, «Saber más que el perro Paco». Véase, J. María Iribarren, *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 348-349.

[40] *Las dos cajas*, novela breve publicada por Clarín en el *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para 1884*. Fue recogida después en *Pipá* (1886).

obra humana sin defectos, y en la consideración de que no había de pedir a V. en las mías lo que no le dieran las de los autores más de su agrado, bien podía haberme creído autorizado ya "para viajar cuanto quisiera por Europa y el Piamonte"[41].

En esto nació *Pedro Sánchez* (¡quién sabe si engendrado por algún propósito no extraño a todas estas cosas!) y le lancé a la calle con los recelos más congojosos que nunca hube sentido. Por eso me asombraron casi los aplausos con que fue recibido; tanto, que aún no creyera yo que era enteramente cierto lo que plumas y labios de todas las cataduras me han dicho de los donaires de ese mozo, sin el campaneo con que usted acaba de saludarle[42]. Y con esto llegamos ya a la moraleja del caso: ¿Hay en esta sincera y cordial declaración de ahora (porque después de publicado el susodicho artículo de usted, no puede ser tomado en otro sentido que el que legítimamente le pertenece) algo que pueda complacerle a usted, ya que no halagarle?

Pues si lo hay ¡y ojalá lo hubiera! eso es la moneda que le ofrezco a usted en pago de la consabida deuda. Harto veo que no alcanza a dejar saldada nuestra cuenta, aunque le añada el pico de un librejo, firmado, que llegará a su poder de usted por este mismo correo (si no lo roban en el camino, pues se dan casos) y el recelo con que, una vez roto el *incógnito*, como lo está desde ahora, he de recibir en adelante sus aplausos, si está decretado que yo haya de continuar escribiendo novelas con el considerable privilegio de merecerlos; pero como el que retiene lo que no es suyo no va con la ley de Dios, y ante ella le debía yo a usted todo esto que sumariamente le refiero, y mucho más que me callo porque escribirlo aquí sería el cuento de nunca acabar, dejándome de reparos de escasa monta, aténgome a lo importante, que es pagar, y pago.

Y ahora, con la conciencia tranquila, vengan penas, que dijo el otro; y no me dé usted la de dudar de la cordialidad con que en esta su casa hasta la primavera, y desde ella hasta cerca del invierno en las soledades de Polanco, y siempre dondequiera que Dios le lleve, se ofrece a usted como su reconocido servidor, amigo (si no le estorba) admirador apasionado y compº. q. b. s. m.

José M. de Pereda

[41] Palabras tomadas de la crítica de Clarín: «pero tenga por seguro que si yo tuviera los tres entorchados y por consiguiente la autoridad necesaria para decidir lo que es música seria y música de mojiganga, y lo que es un drama bueno y una novela admirable, en papel de oficio le habría dicho ya a estas horas al señor Pereda que era un novelista de los mejores, de aquí y de afuera, y que por mí podía viajar todo lo que quisiese por Europa y por el Piamonte, como dijo el otro.» (OC, IV, 523)

[42] Véase la amplia relación de críticas que atesoró en José Manuel González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo,* ob. cit.

2.

Santander 12 de Maz / 84

Sr. D. Leopoldo Alas.

Amigo y señor mío: tenía pensado responder a su gratísima carta del 7 de Febrº. al avisarle a usted el envío del 1º tomo de mis *Obras completas*; pero como el amº. Menéndez Pelayo, cuyo ha de ser el estudio que las preceda, en lo relativo al tiempo en que daría comienzo a su trabajo, no ha cortado por donde señaló, y de ese trabajo depende la publicación de la novelita, ya impresa (*Los hombres de pro*), temiéndome una tardanza mayor que la calculada, quiero escribir a usted estas cuatro letras antes que atribuya mi silencio a descortesía; pues lo fuera y muy grande dar la callada por respuesta a la declaración de su deseo, con que me honra, de que le escriba a usted de vez en cuando; sin contar el señaladísimo placer que voy ganando yo en cogerle a usted por la palabra[43]. Por cierto que sus cartas de usted han de tener para mí doble atractivo (a juzgar por la muestra que poseo): el de su valor intrínseco y sustancial, y el que les presta el esfuerzo gigantesco que se necesita para llegar a descifrar un jeroglífico[44]. Ya sabe usted el cariño que se toma a las cosas averiguadas por medio de tales procedimientos. Las dos últimas carillas me costaron dos verdaderas batallas, con una noche por medio; y el párrafo más duro de pelar fue el referente a *La Pasionaria*[45].

¡Cuánta razón tiene usted en lo que apunta sobre este *éxito* descomunal! Pero ¿quién tiene la culpa? ¿El autor, la crítica o el público? Todos, a mi juicio; mas sólo la crítica es imperdonable; la crítica, que no contenta con batir palmas como el *servum pecus*[46] de las galerías, ofrece por modelos de belleza, en las columnas de los periódicos, verdaderas bofetadas al buen gusto, a la sintaxis y al sentido común. Después de esto ¿qué falta ya? Don Eleuterio Crispín de Andorra[47].

---

[43] Se refiere a la edición de sus *Obras completas* en 17 volúmenes, dirigidas y administradas por él mismo e impresas en Madrid por Manuel Tello primero y después por su Viuda e Hijos, entre 1884 y 1906. En las siguientes cartas le fue dando noticia de los sucesivos volúmenes a la vez que se los enviaba. En este primer volumen, tal como anuncia, se incluyen *Los hombres de pro* y el citado prólogo de Menéndez Pelayo.

[44] Es conocida la difícil caligrafía de Clarín que convertía sus manuscritos en verdaderos jeroglíficos. Con Pérez Galdós –igualmente escritor con muy mala letra– solía discutir jocosamente acerca de cual de los dos escribía peor. El epistolario de ambos está lleno de divertidos comentarios al respecto.

[45] Leopoldo Cano y Masas, *La Pasionaria*, drama en tres actos y en verso, que dio lugar a cierta polémica cuando se estrenó con su falso naturalismo.

[46] *Servum pecus*: expresión latina, que viene a decir «rebaño servil». Horacio se refería con esta expresión a los escritores que imitan a otros por falta de creatividad («¡Imitatores, servum pecus!»). La expresión se refiere también a los aduladores.

[47] Don Eleuterio Crispín de Andorra es el ingenuo e inexperto dramaturgo autor de *El gran cerco de Viena*, la comedia que sirve de punto de partida para la sátira del teatro de su tiempo que Leandro Fernández de Moratín realizó en *La comedia nueva*.

No me gusta el teatro de Echegaray; pero, al cabo, éste es un gran artista, y produce *lo que le sale de adentro*; hay originalidad y grandeza en sus atrevimientos; a menudo la forma es bella, y todo esto se impone por su propia fuerza, porque es la obra de un ingenio viril y poderoso; mas los que le imitan, los que le siguen, la *escuela*… ¡Qué abominación! ¡Qué decadencia!

He leído algo de Cañete contra *La Pasionaria*, a modo de introducción a lo que piensa decir todavía. No me llena: entiendo que contra pecados de tal calibre debe predicarse más en crudo. ¿Por qué se ha callado usted?[48]

Ya tenía yo noticias de *La Regenta* por un prospecto de *Arte y Letras*[49]. No necesito decirle cuánto deseo que ese libro se publique. Muchas gentes lo desearán también, y una buena parte de ellas con la candorosa esperanza de vengar en las flaquezas de la obra las ronchas de las palizas del autor. Si yo le quisiera a usted mal, me atormentaría el recelo del chasco que les aguarda.

Hace dos meses que no sé nada de Galdós; y en su última carta ni siquiera me hablaba de la novela que, según los periódicos, debe aparecer de un momento a otro.

¿Ha escrito usted algo sobre *La Tribuna*?[50]

Yo no he puesto aún la quilla a *Sotileza*, novela *marinera* de acá, que tengo *in mente* y pienso despachar de un tirón en cuanto vaya a Polanco[51].

---

[48] Clarín no reseñó el drama pero envió una carta a Cañete felicitándole por su crítica. Este no acusó recibo de la misma a Clarín, por lo que cuando el ovetense le dedicó un «Palique» a Cañete en *Madrid Cómico* el 26 de octubre de 1884, le dirá: «Y a propósito de cartas, señor Cañete. Yo también le he escrito a usted una hace tiempo para felicitarle por su valentía al luchar solo contra los defensores de *La Pasionaria*.
Y todavía no he recibido contestación.
Usted está en su derecho no escribiéndome. Y hablando aquí en puridad, yo no esperaba carta suya. Sé que soy un escritorzuelo insignificante, y a usted debo parecerle todavía más insignificante de lo que soy. Pero la cuestión está en averiguar si a una carta de felicitación, respetuosa, hasta amable, se debe contestar, por poco que valga quien la escribe.» En OC, VII, 466.
Se refirió a la situación Dionisio Gamallo Fierros en «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda (II)», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 27-VIII-1983.

[49] La revista *Arte y Letras*, de Barcelona, en cuya Biblioteca Arte y Letras se publicó *La Regenta*, recomendada por el crítico José Yxart (1852-1895), que había sido nombrado director de la revista *Arte y Letras* en junio de 1883. Véanse las cartas de Clarín a este y otras circunstancias en Albert Bensoussan, *José Yxart (1852-1895). Théâtre et critique à Barcelone*, Lille, ANRT, T. II, 1982, pp. 9-16.
Y sobre esta colección que sobrepasó el medio centenar de títulos, Pilar Vélez, *El llibre com a obra d´art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989, pp. 234-239.

[50] Clarín se refirió a la novela en «*La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán», *El Día*, 2-III-1884. Después recogido en *Sermón perdido (Crítica y sátira),* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1885. Una valoración de esta crítica en Ermitas Penas, ob. cit., pp. 17-19.

[51] Es la primera noticia que le da de esta novela –todavía en embrión– que Pereda concluiría en noviembre de 1884, publicándose a comienzosde 1885.

Mucho me queda por decirle; pero otra vez será.– Un millón de gracias por las bondades de que está llena su carta; no me haga desear mucho la segunda, y crea a puño cerrado en la sinceridad con que se repite de usted apdo. admirador y afmo amigo q. b. s. m.

J. M. de Pereda

3.

Polanco 23 de Junio / 84

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido am.º: encargué, en efecto, al joven Quintanilla que visitara a usted de mi parte con el doble intento de que le diera cuenta de mi retorno, y de que no le fuera desconocido un estudiante montañés a quien yo quiero mucho por lo que vale y por ser hijo de un íntimo am.º mío. Gracias, pues, por el recibimiento que le hizo usted, y del cual tuve noticia por el mismo interesado, y gracias, sobre todo, por su carta del 14, tan sabrosa como todas las suyas[52].

Es cierto que tuve el gusto de tratar personalmente en Madrid al Sr. Palacio Valdés; y no sabe V. cuánto le agradecí la ocasión de ello en que me puso su excesiva bondad. Casi todas las tardes él y Galdós me hacían el favor de acompañarme a dar unas vueltas por aquellos paseos y encrucijadas, después o antes de tomar juntos *el lúpulo*, como decía Galdós. Hace mucho tiempo que sigo con interés los progresos en la novela de aquel su íntimo am.º; y me complazco mucho en tener formado de él el mismo juicio que V[53].

No conozco bastante a Picón (cuyo último libro, con su triangulito cursi en la cubierta, tengo, intonso aún, sobre la mesa) ni a Navarrete, de quien acaba de decir el duque de Rivas que es el *único* escritor de costumbres que *queda*

[52] José María Quintanilla fue, en efecto, discípulo de Clarín en Oviedo. A través suyo, Pereda le hizo llegar diferentes encargos. Luego sería portavoz de Pereda en la prensa madrileña y santanderina; utilizaba el seudónimo de «Pedro Sánchez» para firmar sus crónicas en la prensa donde defendió siempre la obra de Pereda. Véase, C. Fernández-Cordero y Azorín, «Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla», *BBMP*, XLIL, 1968, pp. 169-327. José Manuel González Herrán trazó una semblanza del personaje en «Una reseña olvidada de *Su único hijo* de *Clarín*», *BBMP*, LXIII, 1987, pp. 353-363.

[53] No conocemos más detalles de este viaje, que le sirvió a Pereda para ampliar su círculo de amistades literarias guiado por Galdós. A diferencia de Galdós, con Armando Palacio Valdés no llegó a intimar demasiado aunque siempre se refiere a él como un buen amigo. En adelante lo menciona en otras cartas por su nombre –Armando– o sus apellidos. Véase, Enrique Sánchez Reyes, «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», *BBMP*, XXXIII, 1957, pp. 121-130. Sobre la situación de los estudios sobre los epistolarios de este último, véase, Francisco Trinidad, «Para un epistolario a Palacio Valdés», en la Biblioteca de autor de Armando Palacio Valdés de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante).

en España[54]; pero desde luego afirmo que en las novelas de Palacio Valdés hay mucho muy bueno, y este ya es un dato que no abunda en cualquier novelista[55].

Las dos primeras me habían hecho temer que hubiera en él cierto desequilibrio de facultades, algo como aberración de sus ojos de artista; fenómeno que le impedía ver desentonos y caídas muy notables dentro de una misma obra, por ejemplo, entre otros por el estilo, aquella condesa del *Señorito Octavio* lanzándose de noche a la alcoba del ganapán enamorado de ella, alcoba que hay que suponer con mal olor y cama sucia; cuando era posible el caso contrario, sin gran esfuerzo[56].

En *Marta y María* el *desvanecimiento* de la primera, en plena tertulia, sobre las rodillas del presunto cuñado; su *chispa* en la jira marítima y los subsiguientes besuqueos, pedidos por ella, en el peñasco solitario; la descripción minuciosa del cuerpo de María puesta en cueros vivos… Todos estos pasajes, amén de otros análogos, que vienen a resultar incongruencias de carácter en las personas a que se refieren, acusaban, a mis ojos un modo particular de ver en los del autor, que en otras situaciones de las mismas obras era intachable en sus recursos y procedimientos artísticos[57].

Pero *El idilio de un enfermo* me ha demostrado que mis temores eran infundados, y me alegro de ello[58]. Paréceme esta obra hecha con gran serenidad de espíritu, bien compuesta y mejor entonada. El *Caso* que allí se trata no me gusta por su propia naturaleza. Es poco, vulgar y malo (con perdón de sus predecesores griegos y latinos) pero admitido el género, hay que convenir en que está tratado con la menor indecencia posible; y, sobre todo, en que el cuadro tiene fondos y accesorios de maestro.

Creo, por tanto, que si Palacio Valdés emplea todos estos elementos de juicio y de arte en obra más universalmente simpática, ese día se planta en primera fila, por derecho de conquista.

---

[54] Jacinto Octavio Picón (1852-1923), escritor realista y crítico de arte. Ramón Navarrete y Fernández Landa (1818-1897), periodista colaborador de *La Época*, especializado en dar cuenta de la vida social madrileña.

[55] Después establecería relación y correspondencia con él. De la confianza que llegaron a tener sirven de muestra las «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», ob. cit., que publicó Enrique Sánchez Reyes. Habían comenzado a cartearse en la primavera de aquel año y se conocieron, como se ve, no mucho después.

[56] Armando Palacio Valdés, *El señorito Octavio*, Madrid, 1884.

[57] Armando Palacio Valdés, *Marta y María*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1883, ilustrada por José Luis Pellicer.

[58] Armando Palacio Valdés, *El idilio de un enfermo,* Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fe, 1884. Le había enviado la novela el propio Palacio Valdés y se lo agradeció en carta de 7 de junio de 1884. Le hizo saber que no le gustaba el tema, pero que era difícil hacer algo mejor con él: «a mi parecer es siempre poco y mal asunto para un libro de un novelista de los alientos de V. el simple propósito de triscarse un mozo a una buena moza en un pajar, o *donde fuere habida*.» En Enrique Sánchez Reyes, «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», ob. cit., p. 123.

Tal es la opinión que tengo formada de nuestro am.º, opinión que le expongo a V. con entera sinceridad, porque V., a su modo, me pregunta por ella; y yo, entre los favores que debo a Dios, cuento el inapreciable de no conocer los celos del oficio.

De *La Regenta* de V. tuve noticias en Barcelona. Supe que estaban *ilustrándola* y que, por lo que se había visto *por encima*, era cosa buena, lo cual nunca dudé yo[59]. Lo que ignoraba y al saberlo ahora por V., no me gusta, es que se publique en dos tomos.

A propósito de Barcelona: tiene V. allí muchos y buenos admiradores.– Me gusta aquella gente, en especial la *Catalanista* de *La Renaixença*, entre la cual hay mozos que valen, como Matheu y Picó, líricos[60]; Vilanova[61], escritor de costumbres, verdaderamente delicioso, como ahora se dice, y, sobre todos, Narciso Oller, con quien ya me carteaba yo, y por cuyas novelas tengo honda pasión. ¿Las conoce V.?[62]

Tiene además de *La Papallona*, en un tomo, otras dos tituladas *Croquis del natural* y *Notas de Color* que me parecen dos manojitos de joyas[63].

Pero, en cambio ¡cómo están de copleros criminales esos caminos de Dios! Ya no hay modo de transitar por ellos sin el auxilio de la Guardia Civil, porque hay asaltos alevosos donde menos era de esperar. De estas cosas y otras parecidas traigo lleno el saco de la memoria; más para desocuparla es mejor la lengua que la pluma. Palacio Valdés medio me prometió en Madrid que nos veríamos en la Montaña este verano. Si la promesa se cumple anímese V. a acompañarle. Entonces avisaré yo un día a Galdós, y juntos aquí los tres, mien-

---

[59] *La Regenta* fue ilustrada por Juan Llimona y los grabados realizados por Francisco Gómez Soler. Véase, Jean François Botrel, «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)» en L. F. Díaz Larios y E. Miralles eds., *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. De Romanticismo al realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 471-489.

[60] Francesc Matheu i Fornells (1851-1938), adscrito al movimiento catalanista y muy activo en los Juegos Florales, representa la línea más tradicionalista en el movimiento de la Renaixença.
Ramón Picó y Campanar (1848-1916), escritor y poeta instalado en Barcelona desde niño; fue muy activo en *La Renaixença* y en los Juegos Florales. Compuso sobre todo romances históricos de sabor arcaizante.

[61] Emili Vilanova (1840-1905), abogado y escritor, en efecto, de costumbres que publicó varios volúmenes de escenas barcelonesas. Y autor también de algunas novelas.

[62] *La Renaixença* fue un movimiento de renacimiento catalanista, que buscó una reorganización y modernización de la vida cultural en Cataluña. Véase, sobre su importancia en la renovación editorial, Pilar Vélez, *El llibre com a obra d´art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, ob. cit., 1989, pp. 31 y ss.

[63] Mathilde Bensoussan, *L´amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcis Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d´Oller*, Rennes, Faculté des Lettres, 1970. También Clarín se carteaba con Oller. Véanse, Sergio Beser, «Documentos clarinianos», *Archivum*, 12, 1962, pp. 507-526. Y las cartas editadas por J. F. Botrel en OC, XII.

tras comemos la tradicional *puchera*, *subter viridi fronde*[64], nos daremos el lícito regodeo de despellejar vivos a todos los copleros de "España… y del Piamonte", tarea gallardamente comenzada por V. en los artículos de *El Día*, que al fin leí en Madrid, y con harta pena mía suspendida a lo mejor[65].

Y ya que de estas cosas hablamos: ¿ha visto V. los *Ripios aristocráticos*, de "Venancio González" (Valbuena)? También aquello es pegar en los nudillos; aunque me duele mucho la injustificada saña que flota en todo el libro contra M. Pelayo a quien su extraordinario valer y sus grandes obras en prosa, aun suponiendo que no fueran buenos sus versos, deben poner a cubierto de semejantes agresiones[66].

Lo que V. me refiere de sus *aventuras de crítico* a *través de ciertos periódicos*, no me sorprende[67]. La prensa española es, en ese y otros muchos particulares, lo más desconsolador que se conoce; y no seré yo quien aconseje a V. que no publique esa serie de folletos literarios en que ha pensado. Antójaseme que habían de venderse bien, porque hacen mucha falta.

Ya habrá V. notado en el prólogo de Marcelino a *Los hombres de pro*, la mala voluntad que tiene a *Pedro Sánchez*, porque no es *novela montañesa*, y su empeño tenaz en que sea yo exclusivamente *novelista regional*. Allá ustedes, que están, sobre este punto, en completo desacuerdo[68].

---

[64] *Puchera*: la olla o cocido tradicional; la expresión *subter viridi fronde* la utilizó Pereda en *El sabor de la tierruca* al presentar un punto de vista panorámico desde el que los personajes contemplan el paisaje, bajo las verdes ramas.

[65] Se refiere a la serie de artículos «Los poetas en el Ateneo», *El Día*, 30-III, 13 y 27-IV-1884. Recogidos en *Sermón perdido* (1885).

[66] Antonio de Valbuena (León, 1844-Madrid, 1929) fue un crítico de ideas muy conservadoras, que ejerció la crítica literaria con dureza desde 1883. Anduvo siempre enfrentado con la Academia contra la cual escribió con frecuencia. J. F. Botrel, «Antonio de Valbuena et la langue espagnole: critique et demagogie», *Bulletin Hispanique*, 96-2, 1994, pp. 485-496. J. M. Martínez Cachero, «Odiado Clarín: el libelo *Pan de compadres...*», *Ínsula*, 659, 2001, pp. 20-21. Véase la voz correspondiente en *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, ob. cit., pp. 835-837.

[67] Clarín le debió comentar en sus cartas a Pereda las dificultades que encontraba para escribir con libertad en los periódicos donde colaboraba y de aquí que pensara en crear una serie de folletos donde poder expresar sus ideas con mayor libertad y con la extensión necesaria.

[68] Marcelino Menéndez Pelayo, «Prólogo», a *Los hombres de pro*, T. I de las *Obras completas*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1884. Para don Marcelino la lectura de Pereda le suponía siempre la evocación de su tierra y de aquí su predilección por las obras allí situadas. Por el contrario, como se ha visto, Clarín prefirió que Pereda se alejara también del propio terruño como había hecho en *Pedro Sánchez*. Sobre la novela regional, al menos, José Manuel González Herrán, «Pereda y la novela regional», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, pp. 35-36. La situación de Pereda como novelista regionalista está llena de paradojas: se le acusará a veces por la cerrazón de su mundo, pero simultáneamente, se censurarán sus intentos de apertura a otros ámbitos.

Comprendo que le haya gustado a V. *Tormento*[69]. A mí me dejó medio aturdido aquel cura descomunal; y creo que cualquiera podía dar su mano derecha a trueque de esculpir antes con ella obra de arte tan estupenda. He visto en pocos libros figura de tan enorme relieve.

Más difícil me es comprender la pasión que V. confiesa, y yo le he notado mucho ha, sentir por Zola. Es novelista que solo me gusta, y aun admiro, *a ratos*, lo cual ya es muy grave tratándose de un hombre de tanta fama. Después, su especial naturalismo me repugna. Prefiero mil veces a Daudet… y V. perdone.

¿Sabe V. algo de la Sra. Pardo Bazán? La escribí desde Madrid cuando a V. y con igual motivo; la avisé después mi llegada a Santander, y aún no se ha dado por entendida; lo cual me choca en su habitual puntualidad.

Marcelino anda todavía por Madrid, y es de creer que no venga a la Montaña hasta que se cierren las Cortes, donde, para desgracia suya, le metió Pidal a quien Dios perdone tan enorme profanación.

Hace cuatro días que principié la novela[70]. Sospecho, por lo que voy *viendo* al trabajar en ella, que ha de ser, en lo *marinero*, lo que es *El sabor de la tierruca* en lo campestre. Es decir, poco más de nada, especialmente para el público de las tesis y de los *conflictos*.

Según me escribe Laverde, a sus manos ha ido a parar el ejemplar de *Los hombres de pro* que yo firmé para V.[71]

Quiera Dios que no sea ese trastrueque el único que haya hecho Suárez con los libros que le entregué para que los enviara a sus respectivos destinos. Como ese volumen es el 1º de la colección, y por tanto, el único de ella que ha de ir firmado, no quiero que VV. posean el que no les pertenezca; pero deseando evitarles la molestia de cambiarlos VV. mismos, procuraré remitirles otros bien dirigidos tan pronto como me los envíen de donde los haya, pues en este instante no tengo ninguno en mi poder.

Supongo, por lo que V. me dice, que P. Valdés ha estado o está aún en Oviedo. Yo le escribí a Madrid hace unos días avisándole el recibo de un libro, y sentiría que no haya recibido mi carta, porque no atribuya la falta de ella a

[69] Debieron ser comentarios hechos en alguna carta. Clarín analizó la novela en «*Tormento*. Novela original de don Benito Pérez Galdós», *El Día*, 6-VII-1885. Después en *Sermón perdido* (1885) OC, IV.

[70] Se refiere a *Sotileza* con lo que fija la fecha del inicio de su escritura, que se prolongó hasta bien entrado el otoño. Véase la edición de Anthony H. Clarke con «Introducción y notas» de Francisco Caudet en *Obras completas*, VI, Santander, Ediciones Tantín, 1996, pp. 15-52. También la edición, introducción y notas de Enrique Miralles: José María de Pereda, *Sotileza*, Madrid, Alhambra, 1982.

[71] Gumersindo Laverde Ruiz fue una de las personalidades literarias influyentes en su formación literaria y en la de otros santanderinos. Véase, Anthony H. Clarke, «Cartas de Pereda a Laverde», *BBMP*, LXVII, 1991, pp. 157-270. También, Ignacio Aguilera y Santiago, *Epistolario de Laverde Ruiz y Menéndez Pelayo, 1874-1890*, Santander, Diputación Provincial, 1967, 2 vols.

pereza mía, o a cosa peor.[72] Si tiene V. la fortuna de que se halle a su lado ese excelente amigo, sírvase transmitirle mis cariñosos recuerdos… Y ahora, con permiso de V., me vuelvo al lado de *Sotileza*, a cuya compañía he robado un buen rato para destinarla, con muchísimo gusto, a echar estos descosidos párrafos con V. de quien me repito cordialísimo amº. y admirador

J. M. de Pereda

S/C Provª de Santander
Torrelavega
Polanco

4.

Santander 16 de Octº / 84

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido am.º: anteayer trasladé mis penates a esta su casa (Muelle 4) y encontrándome en ella la caja de libros que tenía pedida a Madrid, le remito a V. hoy bajo sobre certificado, el 1º y 2 º tomo de mis obras, *Los hombres de pro* (duplicado que le prometí para cuando tuviera ejemplares, en vista de haberle enviado Suárez, por equivocación, el correspte. a Laverde) y *El Buey suelto*, que va por no descabalarle a V. la colección, pues conservo pruebas escritas de lo mal que le parece este mansísimo rumiante.

Con fecha 23 de Junio escribí a V. desde Polanco una larga carta contestando a otra de V., muy sabrosa, del 14. Desde entonces acá, no he tenido el gusto de saber, directamente, cosa alguna de V. Si el silencio no ha sido por falta de salud, menos mal.

Cosa de semana y media después de escribirle a V. y cuando ya llevaba cerca de 300 cuartillas de *Sotileza* despachadas, comencé a sentir *cosas* que me alarmaron bastante, y hasta por precepto facultativo, tuve que abandonar totalmente el trabajo. Santo remedio. Con él y muchos y muy largos paseos, me puse como un reló. Pero las tentaciones me han atormentado mucho; y aunque logré vencerlas mientras estuve en Polanco, esta mañana he *caído*, y ya me almorcé medio capítulo de los largos. En fin, que, como los progresistas de los buenos tiempos de la idea, "Juré mi suerte", "o *Sotileza*, o muerte"; y no porque la obreja valga tan lamentable sacrificio, sino porque es probado con este ejemplo más, que si a hacerlo mal ganan pocos, no me iguala nadie en el afán de acabar las obras comenzadas.

Aún anda Galdós por aquí. Si fuera lícito, le diría a V. que me alegraba de la gástrica de que ya convalece un sobrino suyo, la cual es causa del retraso del viaje. ¿Sabe V. que tuvimos uno proyectado, este verano, a Galicia por Asturias?

[72] Enrique Sánchez Reyes, «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», art. cit. pp. 121-123 incluye la carta.

Como que si no salta de pronto eso del microbio en el Mediterráneo, estamos ya de vuelta a estas horas. Otro verano será, si Dios quiere.

Debo una carta, meses hace, al amigo Palacio Valdés; y le agradecería a V. mucho que me dijera dónde se halla, para escribirle.

¿Y *La Regenta*? ¿Cuándo aparece?

En buena conciencia, me debe V. algunos renglones cuatro meses hace. A cuenta de ellos siquiera, póngale dos letras a este su afmo. amº y compº.

J. M. de Pereda

5.

Santander 2 de Nov. / 84

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº.: hay en la carta de V., del 20 ultº, un punto que yo, sin pecar de descortés en grado máximo, no puedo dejar sin respuesta por mucho tiempo; y ese punto es el referente a la acogida que V. se sirvió dispensar a mi buen primo D. Indalecio Porrúa, sólo en virtud del parentesco que nos une. No puede V. figurarse lo que yo estimo estos *movimientos* espontáneos en personas como V., ni lo satisfecho y agradecido que vino a referírmelo el pobre abuelo de ese nieto, discípulo de V.; y luego el padre… y por último, la madre, en fin, toda la familia. Yo no sé si el chico merece todos esos hermosos testimonios de amor, porque esta vez es la primera que sale de casa en la cual estaba muy consentido; pero merézcalos o no, de gracia del parentesco y del cordial cariño que me une a su familia, especialmente a Indalecio, una de las pocas personas serias y formales que quedan por acá, me atrevo a rogar a V. que procure no perder de vista de Cátedra al joven Rafael, no para tolerarle sus faltas, si las cometiere, sino para preguntarle a menudo, y hasta para, en caso de caer en graves abandonos, advertírmelo en un par de líneas, para que yo, con el necesario tacto, se lo advierta después a su padre.[73]

Con el fin de que no lleguen las cosas a este extremo (que no espero) para amarrarle más a sus deberes de discípulo, voy a enviarle una tarjeta mía para que con ella haga a V. una visita de mi parte.

Yo sé que la disculpable vanidad de haber visitado a *Clarín* ha de poder en él mucho para conquistar honrosamente el aprecio del profesor de Derecho romano.

Perdóneme estas impertinencias que tienen por causa la excesiva bondad de V.

Y ahora, sepa que estoy escribiéndole entre las *marejadas* de un catarro como nunca le he tenido. Hasta lo blanco del papel me hiere los ojos, y apenas

[73] Dionisio Gamallo Fierros, «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda (II)», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 27-VIII-1983, lo considera miembro de la familia de los Porrúa que emigraron a México y que después fundaron la conocida editorial Porrúa.

veo por dónde va la pluma. Por eso voy a dejar para otra ocasión la gratísima tarea de responder a otros particulares de su carta, con lo cual saldrá V. ganando la ventaja de que esta mía sea tan breve.

Entre tanto dígame dónde podré ver su novela humorística *Zurita*, pues no he podido entenderlo en su carta[74].

Galdós marchó a Madrid el miércoles último. Cree que el *Orlando* de la *Revista de España* es Giner de los Ríos. Quizá no se equivoque[75].

Suyo afmo. devotísimo

J. M. de Pereda

6.

Santander dicb. 6 / 84

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº: por una esquela mortuoria que ha llegado a mis manos, he tenido noticia del fallecimiento de su señor padre de V. (q. e. p. d.)[76].

No cometeré la majadería de atormentarle a V. con la retahíla de lugares comunes que se usan en estos casos para decir a una persona de entendimiento que no llore por uno de los golpes más rudos que se sufren en la vida.

Van, pues, estos breves renglones no más que para decirle a V., después de encomendar a Dios el alma de su señor padre, que lamento hondamente el pesar que en estos instantes aflige a V. y a toda su familia; y que ahora, como nunca, se cree en el deber de ofrecerle la cordialidad de su afecto, este su obligado amº.

J. M. de Pereda[77]

7.

Santander Febº 9 / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº y compº: en el momento de recibir su carta gratísima (sin fecha) con alg. días de retraso a juzgar por el sello de esa Admon., acababa yo de leer *La Regenta* (cuyo ejemplar de regalo, que le agradezco muchísimo, llegó a mi poder dos correos después que la carta.) Me hallaba, pues, en disposición

[74] Clarín, «Zurita», relato que fue publicado en 1883 y después incluido en volumen con *Pipá*. Presenta la trayectoria de Aquiles Zurita, joven provinciano fascinado por el krausismo y su posterior evolución y progresivo refinamiento social.

[75] *Orlando* era el seudónimo del periodista Antonio Lara Pedraja.

[76] Genaro Alas Suárez había fallecido en Oviedo, el 24 de noviembre 1884.

[77] Dionisio Gamallo Fierros en «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda (II)», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 27-VIII-1983, la transcribió entera.

de referir a V. las impresiones que la lectura me había producido; y así pensé hacerlo, y así lo hubiera hecho inmediatamente, a no habérseme puesto enfermo aquella misma noche un niño, que está a caldo limpio y en la cama todavía, aunque fuera de cuidado según parecer del médico. Ya sabrá V. por experiencia propia ¡y dichoso V. si no lo sabe! lo que material, moral e intelectualmente trastorna a una familia entera un acontecimiento así. Por esta causa no tiene V. algunos días hace en su poder el breve, desautorizado y descosido, pero sincero dictamen que se sirve pedirme y yo pensaba exponerle, y le expongo aquí sin más preámbulo, y a la buena de Dios[78].

En rigor, yo no debiera hablar a V. de su libro, que no es más que una exposición, hasta conocer toda la novela; pero como por lo conocido se trasluce la claridad de lo que falta, y hay en ello mucha tela que cortar, bien se puede echar un párrafo, y hasta hacer afirmaciones concluyentes en vista del 1º tomo, sin riesgo de enmendarlas con la lectura del 2º.

Y no vaya V. creyendo que lo digo por las *cuestiones importantes* de que V. me habla, en las que radicalmente discrepamos, y salen despellejadas en el libro. Contaba con ello; y pensaba prescindir, en todo lo posible, de ese aspecto, porque entiendo, y he entendido siempre, que las obras de arte, y por lo que al arte toca, deben considerarse desde el punto de vista del autor, no del crítico.

Considerado así lo que conozco de *La Regenta*, y en conjunto, encuentro en ello un completo derroche de ingenio y de gracia; cuadros sueltos primorosos; figuras de segundo término, como el arqueólogo y Ronzal, de un realismo delicioso ¡cuánto me han hecho reír! Toques de *racional* sentimiento y de *lícita* poesía, como los que abundan en la mayor parte de la historia de la infancia y primera juventud de la heroína, y en *casi* todo el Obispo; trazos y color de maestro en la figura del antipático magistral, y particularmente en la de su madre, en mi opinión el personaje de mayor relieve artístico que hay en la obra. Para mí no tendría *pero* esta gigantesca figura sin la flaqueza repugnante que V. le atribuye de proporcionar a su hijo criadas guapas y ponerlas a dormir cerca de él para que *todo quede en casa*.

Todavía transijo con que el lector lo sospechara; pero aquella terminante aclaración de esta maldad, después de la inspección minuciosa del lecho que acaba de *levantar* la desenvuelta Teresina, es de un efecto repulsivo, y además no responde a ningún fin necesario.

No sé si todos los lectores se fijarán en este detalle, o a si a todos causará tan desagradable impresión como a mí; pero es seguro que hasta los que más aplaudan, como aplaudo yo, el valiente dibujo de aquellas figuras clericales del Cabildo de Vetusta, y además celebren las concupiscencias de que están contaminados, han de ver con disgusto que entre tantas mujeres como aparecen en el libro, no haya una sola que tenga vergüenza, contando con que la heroína queda al fin del tomo a pique de perder la suya. Las amas, las criadas, la mar-

[78] Dionisio Gamallo Fierros en «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda (III, IV y V)», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 4, 11 y 18-IX-1983, transcribe y comenta esta importante carta y la siguiente con las impresiones de lectura de Pereda. Igualmente, Laureano Bonet, «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín: unas cartas sobre *La Regenta»,* ob. cit.

quesa y la viuda verde; las altas, las bajas, las de acá y las de allá, todas están roídas del mismo gusano, y todas están dispuestas a *echarse*, aunque va detrás de la puerta, en cuanto un hombre les ponga la mano encima, si es que no se han *echado* ya, como les pasa a las más de ellas, o no prefieren el papel de Celestinas. Lo que tiene de epidérmico este mal, sin contar con una fea naturaleza, produce cierta monotonía de caracteres que perjudica mucho al cuadro.

No faltará lector impaciente que le tache a V. de minucioso y hasta de metafísico en determinados pasajes, y se lamente de que en otros muchos se vea más al crítico que al novelista. No seré yo seguramente ese lector. Para mí no hay nada largo ni minucioso cuando viene al caso, está bien escrito y abundan la gracia y la amenidad en ello. Y si mi gusto no luciese [¿tuviese?] racionales fundamentos, habría que borrar del breve catálogo de los novelistas españoles soportables, entre otros, a Valera, que no sabe hacer más que eso.

Sucédeme más todavía (y quizás [*ilegible*] de que es cualidad es una de las muchas que yo no poseo); sucédeme que nada me admira tanto como esas exploraciones por los profundos de los hombres y de las cosas, cuando están bien hechas, y son inteligibles y conducen a dar calor y movimiento, y con ello interés, a los sentimientos y pasiones que andan en juego en el libro.

Algo de ello tachara yo en el de V.; no por ser análisis, sino por referirse a puntos que no deben analizarse, por su naturaleza antiliteraria y anti-estética; como los *desarreglos* de la heroína en una edad crítica, y otras cosas parecidas, y cuanto con ello se relaciona.

Yo bien sé que todo y mucho más cabe dentro de flamante escuela naturalista; pero precisamente por caber tales enormidades en ella, no me gusta esa escuela; y todavía me gusta menos ver a los hombres de superior ingenio hacerse esclavos de sus preceptos absurdos, tomándolos en serio. Nuestras tradiciones *realistas* son muy diferentes. Se llama muy a menudo a las cosas por sus nombres; abundan las malas palabras, pero escasean los torpes pensamientos y los mismos propósitos; hay zurcidoras de voluntades también, doncellas frágiles y hasta impías; pero no el alambique metafísico en que se extrae la quinta esencia de la impiedad y de la torpeza; no esa delectación refinada, especie de *Onanismo* en *ambos derechos* que no es arte ni llegará a serlo jamás.

Díceme V. que cree haber sido *imparcial* en su obra. Con lo que apuntado dejo sobre el carácter de sus mujeres y lo que me callo acerca de las flaquezas de sus principales hombres, le demuestro con harta claridad, que en esa apreciación estamos también en completo desacuerdo. ¿Y cómo no estarlo? Si Vetusta fuera eso; si así fueran sus mujeres, y su Clero y sus muchachos y sus hombres, y su hacienda de Vetusta una singularísima excepción de pueblos y sociedades europeas, una persona decente que tuviera sentido común, renegaría de su casta, emplumaría a su propia mujer, aborreciera a su madre; y después de poner fuego a la casa, y a la calle y el pueblo entero, acabaría por irse a vestir el tapa-rabo entre los salvajes de Mozambique.

Esto le dirá a V. en confianza, como yo se lo digo, el más desapasionado lector en lo que va publicado en *La Regenta*, si es que no toca la obra como una fresca y retozona humorada del ingenio del autor.

Tomándola yo en este sentido y a conciencia, y respondiendo a una pregunta que V. me hace sobre si trasluzco o no facultades de novelista en el

ingeniosísimo (esto se lo llamo yo) *Clarín*, después de descubrirme delante de las que saltan a borbotones en todo el libro, traslado a su insigne autor estas palabras, que deben serle muy conocidas: "Por mí, puede V. viajar ya todo lo que quisiera por Europa… y el Piamonte"[79]; añadiéndole de mi cuenta y riesgo que si lanzado con resolución al oficio, no logra el aplauso de tirios y troyanos, será porque no le dé la gana, o no halle en su voluntad fuerzas bastantes para sobreponerse a ciertas preocupaciones de escuela.

Y como esto condensa lo mismo que yo diría, si supiera decirlo, a propósito de su libro, y además no se trata de un artículo de crítica de una carta confidencial, suspendo aquí la tarea, hasta la llegada del 2º tomo; sintiendo en el alma tener que darle la enhorabuena *con reservas*, porque al cabo se trata de un libro que, en conciencia, tengo que ocultar a la curiosidad inexperta de mi hijo mayor, que comienza ahora a reparar en las mujeres guapas y en las obras bien escritas.

¿Le parece a V. poca la claridad con que le hablo? Pues le juro que no me queda otra dentro; y que si la novela me hubiera parecido adocenada, con igual frescura se lo diría.

Aquí hiciera punto final, porque se me cansa la mano, si no fuera porque me interesa mucho sacar a V. de su error en que se halla, a propósito de *Sotileza*.

Cierto que a Menéndez Pelayo le gusta mucho lo que conoce de ella, y yo no quedé descontento al terminarla; pero nada de estas complacencias tienen que ver con el público en general. A Menéndez le encanta todo lo que escribo yo sobre estos mareantes cuando no leían periódicos ni bailaban mazurkas como ahora, y yo tengo el convencimiento de que he reconstruido con fidelidad aquellas pintorescas figuras sobre los restos descoloridos y adulterados de ellas, que se conservan aquí[80]. Pero la novela es sencillísima y de escaso o ningún interés para los profanos, en mi opinión, salvo algún que otro cuadro que no salió mal pintado. Creo haberle dicho a V. antes de suspender la tarea en sus comienzos este verano, que iba a salirme algo por el estilo de *El Sabor [de la Tierruca]*; y eso ha venido a salir, sobre poco más o menos. Conociéndolo así, se la dedico a mis contemporáneos de acá, y les declaro que someto el libro a su exclusivo fallo y no al de la crítica, con cuyos desdenes cuento ya[81]. En fin, ya lo verá V.; y para entonces le anticipo el ruego de que me diga su parecer con la

[79] Es frase tomada de la crítica de Clarín a *Pedro Sánchez*, según se ha visto, y que debió quedar grabada en el recuerdo de Pereda.

[80] Le dedicó después un artículo: M. Menéndez Pelayo, «*Sotileza*», *La Época* (hoja literaria de los lunes), 23-III-1885.

[81] Pereda aparece obcecado con su pequeño mundo cerrado, cuando en realidad comenzaba a abrirse gracias al turismo y al veraneo, que arrastraban cada vez más visitantes a Cantabria. Como curiosidad, véase, Noël Valis, «Pereda y la mirada turística», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, pp. 16-17.
Pero sobre todo, detrás de estas palabras se descubre su manifiesto recelo hacia la crítica madrileña, que lo valoraba más como escritor local que como verdadero novelista de empuje.

mayor frescura, en letras de molde si le fuera posible, en la inteligencia de que ni aun la paliza de V. me convencerá de que no hay en esa obra algo que no se hace todos los días y en cada casa. Es casi seguro que antes de 15 días tendrá V. ocasión de comparar mi parecer con el suyo.

Para concluir definitivamente esta carta voy a hacer un ruego en nombre de mi muy querido amº mío: el ruego consiste en que diga V., si es posible, es decir si lo sabe o lo sospecha, hasta cuando durará el estado anormal de esa Universidad; si se cuenta para ello con algún acontecimiento, transacción, etc., etc.,… más o menos remoto, o si hay fecha determinada para la vuelta de los estudiantes a sus cátedras. En fin, lo que V. pueda decirme para gobierno de este amigo que tiene un hijo ahí, y quiere traerle a casa o trasladar la matrícula a otra Universidad, si al conflicto no se le ve término; o dejarle donde está si solo se trata de una o dos semanas más de huelga. Urge contestación, y le suplico, si no le molesta mi impertinencia, que me la dé lo antes que pueda.

Y con esto y un especial saludo al novelista que comienza por lo más alto del oficio, se despide su admirador, amigo y compº afmº.

J. M. de Pereda

No he visto todavía ninguna crítica de *La Regenta*. ¿Esperan el 2º tomo, como dijo la *Revista de España*, o les falló la esperanza de un descalabro y no hallan donde morder a su gusto? ¡Como hay aquí tantos sabios dispuestos a mirar de alto a bajo, y ahora no se menean…! Es algo chocante eso.

8.

Santander, 26 de Febº. / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº y compº: muchísimas gracias por su jugosa y amena carta del 12. ¡Si supiera V. qué peso tan grande me ha quitado de encima con hacerme saber que V. había tomado *mis sinceridades* en el único sentido que llevaban! Porque aunque yo tenía la tranquilizadora garantía del gran entendimiento de V., lícito me era sospechar que por una mala explicación, o por la rudeza misma de la forma, mis intenciones no resultaran con claridad debida. Conste, pues, amigo mío, una vez más, y tan recio como apetezcan los más sordos que nada tienen que ver los *peros* que me permití señalar en la novela, con las extraordinarias aptitudes del novelista. Este es el caso.

Comprendo la ansiedad con que aguarda V. el parecer de nuestro amigo Galdós; y para írsela dulcificando un poco, me cabe hoy la satisfacción de anticiparle una ligera muestra de la calidad de aquél. Anoche recibí carta suya avisándome, entre otras cosas de que me habla, el recibo de *Sotileza,* de la cual solo ha leído un capítulo, por estar acabando *La Regenta* y muy atareado con su novela *de frac*, que tendrá dos tomos[82].

[82] Se refiere a *Lo prohibido*, cuyos dos tomos se editaron en la Imprenta y litografía de la Guirnalda en 1885 y que estaba corrigiendo por aquellos días.

Al final de la carta me dice:

"Creo que pensamos del mismo modo de *La Regenta*; ¡Qué *vomitera* de ingenio! ¡qué talento tan flexible y vario! ¡qué agudeza y qué donaire! En cuanto la concluya escribiré a Leopoldo dándole mis plácemes. Después se los daré a V. Gran vuelo va tomando la novela aquí. Cualquiera se pone ahora a escribir novelas… El teatro, hundido, de lo que me alegro"[83].

Con que mil enhorabuenas más, y venga ese 2º tomo que aguardo con vivísimo interés.

Por conducto de Quintanilla recibirá V. el ejemplar de *Sotileza*. Va certificado, por si acaso.

Aquí ha sido recibida con campanas esa novela, y según noticias, no ha caído mal en Madrid. Ahora, V. *dirá*; y si lo dice en el *Globo*, como me anuncia, tanto mejor, y si lo que diga es en son de aplauso, me tendrán sin cuidado los desdenes de la gente *fina*. Sólo que me parece imposible que V. pueda decir cosa que me halague de ese libro *callealtero*[84]. Escríbame *lealmente* sus impresiones.

---

[83] C. Bravo-Villasante, «Veintiocho cartas de Galdós a Pereda», ob. cit. Galdós le había escrito el día 24 de febrero. Acusaba recibo de *Sotileza*, estaba corrigiendo las galeradas de *Lo prohibido* y con relación a *La Regenta* le trasladó estas opiniones, que Bravo-Villasante transcribe de manera poco afortunada: «Segunda sorpresa. El tomo de *Sotileza*, que me dejó Marañón aquel día. Había pensado no leerlo hasta acabar el de Clarín, pero no tuve paciencia, y del primer envite me leí el primer capítulo, el cual, le digo a V. con verdad me anonadó. Cuando lo acabé habría echado de buena gana al fuego todos los primeros que se puedan escribir, nada más le digo de su obra, que no conozco aún.

[...] Creo que pensamos del mismo modo en cuanto a *La Regenta*, aun cuando en la cuestión de quizá sea yo más indulgente que V. Qué vomitará su ingenio, ¡qué talento tan preclaro, y vario, qué agudeza y qué donaire! En cuanto a la cobranza, escribiré a Leopoldo dándole mis plácemes, y después se los daré a V. por *Sotileza*. Qué gran vuelo va tomando la novela aquí. Cualquiera se pone a escribir novela. [...] Eche para mí alguna epístola para consolar a este pobre obrero que está sobre el yunque, y háble me del viaje y de todo lo que quiera.» (pp. 35-36).

Las opiniones que le suscitó a Pérez Galdós la lectura de *La Regenta* pueden verse en las cartas que dirigió a Clarín que hemos editado en *Anales Galdosianos*, XL-XLI, 2005 y 2006, en especial, pp. 141 y ss. Le produjo una verdadera conmoción o «zipizape» en su cabeza como él dice (141). Ya reposado, le escribió señalando primero los defectos que encontraba: «la preocupación por la lujuria» y «las dimensiones» (142), que, no obstante consideraba consecuencia de sus grandes dotes. Después realizó una serie de alabanzas sobre la caracterización de los personajes por su lenguaje. El trazado de los personajes y determinados pasajes del tomo, etc. Quedaba a la espera del segundo volumen para pronunciarse sobre los grandes personajes. Cuando leyó el segundo tomo comenzó afirmándole que «Es V. un gran novelista» (149) para comentar después que le parecía acertado el desarrollo de la acción, la grandeza del personaje de El Magistral o la maravillosa y única veta satírica que encontraba en todo su relato, entre otras alabanzas.

[84] Término local para referirse a quienes vivían en la Calle Alta de la ciudad de Santander. Esta calle es el escenario principal de la novela, ya que en ella vive la protago-

El niño está ya bien, gracias a Dios.

Dos días antes de recibir su carta había leído yo las de Estrada y Quintanilla, impresas, referentes al asunto por el cual le preguntaba yo a V. y no por encargo de la persona a que se refiere. De todas maneras, ya está tranquila y no hay que hablar más de esto.

Y como quiero aprovechar el correo de hoy, y éste va a salir muy pronto, aquí lo dejo, repitiéndome suyo admirador *ex toto corde*[85], y amº devotísimo,

J. M. de Pereda

9.

Santander 28 de Mro / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi muy querido amº: a Quintanilla le escribí en cuanto supe por él que se hallaba V. enfermo, encargándole que le dijera cuánto lo sentía, y que me perdonara V. el recado impertinente que me obligó a mandarle la impaciencia en que me tenía su pavoroso silencio después de leer *Sotileza*; porque suponía que, por los días que iban pasados, que ya la había leído. Ahora le repito la misma súplica directamente, y con ella le envío la enhorabuena por su restablecimiento y muy particularmente porque no haya sido lo que aparentaba la indisposición de su niño, que Dios le conserve.

¡Si viera V. qué peso me ha quitado de encima su carta del 22 de la cual fue un ligero anuncio su párrafo de otra de Quintanilla![86]

Porque bien comprendido tendrá V. que no era *Clarín* ninguno de los críticos aludidos en el prefacio de mi libro; prefacio enderezado a la mollera de esa crítica ramplona y presuntuosa que se despacha y llena las columnas de los periódicos con cuatro lugares comunes de un formulario a la moda; algo así como *los libritos para escribir cartas y memoriales*.

De hombres como V., sólo temía yo que se tachara el libro por demasiado local. Porque ocurre en este lance una cosa que quiero declarar a V.; y es que real y positivamente creía yo que *Sotileza* solo podía *interesar* a mis coterráneos de Santander, aun cuando, por lo que toca al arte, contuviera tal cual atractivo para

nista, Sotileza, que es «callealtera». Pereda estaba por igual orientando en lo posible la lectura de su novela y captándose la benevolencia del crítico.

[85] *Ex toto corde*. Expresión latina, «De todo corazón».

[86] C. Fernández-Cordero y Azorín, «Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla», ob. cit., p. 179, le escribe el 21 de marzo de 1885: «Ya he visto lo que escribes a tu padre sobre el resultado de tu visita a Clarín de mi parte. Me extrañaba su silencio porque habíamos quedado en que me escribiría tan pronto como acabara de leer la novela; y temía que aquel fuera síntoma de alguna mala impresión recibida en la lectura.
Dile, si te parece, que perdone, en gracia de estos temores, el apremio que le hice por tu conducto, y que siento muchísimo [...] que sea una enfermedad el motivo de su silencio.»

determinados y contadísimos criterios[87]. Así es que cuando coincidieron con la explosión de amoroso entusiasmo de estas gentes frías y apáticas de suyo, plácemes ardorosos y vehementes enhorabuenas de personas extrañas a este país, yo caí en el más completo de los asombros y comencé a ambicionar el parecer de los *pocos* a quienes yo reputo por jueces competentes en la materia; y claro está que los ojos a mi pensamiento no se apartaban un instante de la perínclita Vetusta; y de aquí mis impaciencias y mis recelos. Lo que me pasó con *Pedro Sánchez*, por ser este libro mi primera salida al mundo, me pasó también con *Sotileza*, por ser mi vuelta a la Montaña después de aquel éxito[88].

Incurables cegueras del oficio. ¿Va comprendiendo la razón de que tan bien me haya sabido su carta del 22? Pues imagínese, si puede, a qué me sabrá ese artículo que piensa dedicar a mi afortunada *callealtera*[89]. ¿Ha leído V. el de Marcelino en *La Época* del último lunes?[90] Pues si a ese logro añadir el de Vd., aunque no sea tan entusiástico, con ambos y con lo que está pasando aquí, tendrá a mis ojos *Sotileza* la más noble y más limpia ejecutoria que pudiera yo soñar para obra de mi pobre ingenio en todos los días de mi vida.

Y si esto que le digo aquí por escrito logro confirmárselo a V. de palabra en todo el mes de mayo, como espero, Dios queriendo y no arrepintiéndose Galdós, no tendrá medida la satisfacción de este su spre. admirador y afmo. am.º[91]

J. M. de Pereda

10.

Santander 14 de Abril / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi muy querido amº.: resuelto ya definitivamente mi viaje, le anuncio a V. por la presente que el próximo viernes, o el sábado, lo más tarde, saldré para Ma-

[87] A todo ello alude en el «Prólogo» o dedicatoria de la novela «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan» escrito con una valentía más aparente que real como denotan todas estas inseguridades al dirigirse a Clarín temiendo ser mal interpretado. Por un lado, afirmaba su localismo, por otro temía ser censurado por ello y particularmente andaba ya enfrentado con la crítica progresista madrileña, y desde luego posicionado contra el naturalismo. Véase la revisión de estos aspectos que realiza Francisco Caudet en su «Introducción» citada.

[88] John Akers, «José María de Pereda´s Historical Novel, *Pedro Sánchez*: out the Garden and into de City», *Neophilologus*, 68, 1984, pp. 375-379.

[89] Como queda dicho con este nombre se referían en Santander a los vecinos de la Calle Alta, en los barrios populares de la ciudad. O en *La leva* se dice: «¡Mira que esa es *callealtera* y no puede ser buena!» (Nota de Botrel en OC. IV, 774).

[90] M. Menéndez Pelayo, «*Sotileza*», *La Época* (hoja literaria de los lunes), 23-III-1885.

[91] Se refiere a la visita que pensaban hacerle en Oviedo Galdós y otros amigos, volviendo de su viaje a Portugal, que habían planificado para esas fechas tal como confirma la carta siguiente.

drid a reunirme allí con Galdós y emprender juntos, tan pronto como podamos, nuestra proyectada expedición a Portugal, si los Srs. lusitanos no nos cierran la frontera con motivo de los *casos sospechosos* de Játiva[92]. Volveremos por Galicia y Asturias; y Oviedo será nuestro lugar de descanso antes de regresar a los respectivos hogares. Precisamente porque tengo muy oído eso que V. me apunta sobre las bellezas del paisaje asturiano, son tan grandes mis deseos de visitar esa región, la más desconocida de mí de todas las de España, precisamente porque la tengo a la puerta de casa. Hasta qué punto excita estos mis deseos el especialísimo de dar a V. un abrazo, creo que no necesito decírselo. Entretanto, le doy por anticipado las gracias por la parte que me alcance en el cariñoso recibimiento que nos promete, y con el cual, aunque me llame ambicioso, contaba yo[93].

Aún no ha llegado aquí el 1º tomo de *Lo prohibido*; y me temo que la publicación del 2º nos detenga en Madrid más de lo que yo deseo[94].

El Globo tiene ya un ejemplar de *Sotileza*. Marañón corre en Madrid con estas cosas, para lo cual tiene plenos poderes míos. En vista de lo que V. me decía, le escribí encargándole que regalara un ejemplar de mi parte al director de aquel periódico, si no lo había hecho ya; y me contesta que quedó complacido[95]. Ahora, si no lo tuviera V. por impertinencia, me atrevería a preguntarle ¿cuándo sale el artículo? ¡Escasean tanto los de buena casta! Hasta el de Marcelino ha resultado himno más que crítica[96]. Lo de *Orlando*[97], Fernanflor[98], etc… que V. apunta, lo dejo para cuando nos veamos. Hay mucho que hablar sobre estas cosas y otras parecidas.

---

[92] Seguramente se refiere a algún brote de cólera y a las consiguientes medidas que se tomaban en aquellas situaciones para evitar su propagación.

[93] Realizaron finalmente el viaje, tras algún retraso de última hora, en mayo. Dionisio Gamallo Fierros en «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda (VI)», *La Voz de Asturias* (Oviedo), 25-IX-1983, reconstruye su posible itinerario una vez que entraron de nuevo a España por Tuy, Vigo y Pontevedra. El 21 de mayo estaban en La Coruña y el 22 en El Ferrol. Visitaron también Santiago. Y el 24-25 pernoctaron en Lugo. Quizás viajaron juntos hasta León y allí don Benito continuó hacia Madrid y Pereda a Oviedo, donde estuvo entre el 26 de mayo y el 1 de junio, visitando además Gijón, Avilés, Trubia y el Santuario de Covadonga. Gamallo Fierros reconstruye su visita en los artículos VII, VIII, IX y X (días 2, 16, 23 y 30-X-1983) y X (bis) (6-XI-1983) de la serie citada. También, Dionisio Gamallo Fierros, «La tarde y la noche en que Pereda y Galdós estuvieron en Lugo», *El Progreso* (Lugo), 18-IX-1983.

[94] Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, Madrid, Imprenta y litografía de la Guirnalda, 1885, 2 tomos.

[95] Manuel Marañón y Gómez Acebo, amigo de Pereda y periodista que gestionaba sus asuntos literarios en Madrid, escribiendo, además, reseñas de sus novelas en la prensa de la capital. Y padre del doctor Gregorio Marañón.

[96] M. Menéndez Pelayo, «Sotileza», *La Época* (hoja literaria de los lunes), 23-III-1885.

[97] *Orlando* [Antonio Lara Pedraja], «La última novela de Pereda», *Revista de España*, CIII, marzo de 1885, pp. 319-328.

[98] *Fernanflor*, seudónimo del periodista, cuentista cómico –*Cuentos rápidos* (1886)– y crítico Isidoro Fernández Florez (1840-1902), quien tras debutar en la prensa a comienzos de los años setenta mantuvo una constante presencia en ella hasta su muerte.

Por no encenagarme en el feo vicio de hablar de mi propio y no apartarle a V. con él, renuncio a pintarle las impresiones que me produce cuanto V. vuelve a decirme de mi novela. Dios se lo pague[99].

Creo, como V., que *José* es lo mejor que ha hecho Armando Palacio; por lo menos, es lo más simpático y de más delicado sentimiento[100]. Como novela de *costumbres marineras*, la hallo el defecto de tener poco *salitre*, por ser demasiado convencionales aquella mar y aquellos mareantes. Pero ¡qué bien hecho está el hidalgo tronado!

No he tenido el gusto de recibir la visita de un pariente de V., teniente fiscal de esta Audiencia; pero la intención se agradece y la doy por recibida. –Y el chiquitín ¿cómo sigue? Supóngolo ya restablecido, y a V. en completa tranquilidad de ánimo–. Estoy muy atareado con los preparativos de viaje. Durante él ha de tener V. noticias nuestras, y probablemente desde Madrid, por supuesto, volverá a escribirle a V. este su cordialísimo

J. M. de Pereda

11.

Polanco 5 de Octe. / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº.: no contestaría tan a punto su carta del 30 de Sete., si no me obligara a ello cierta pueril curiosidad que me pica desde que me enteré de

[99] Clarín publicó su opinión en «*Sotileza*», *El Globo*, 20-IV-1885. Recogido en *Nueva campaña* (1887). En OC, IV. La considera entre las mejores novelas aparecidas: «la obra maestra del maestro montañés, en opinión de críticos como Menéndez Pelayo, novena maravilla de talento, tan legítima como puede serlo el faro de Alejandría en su género». (774) En ella está lo mejor que ha escrito su autor en materia de novela de pasión, de observación exacta y fuerte, de propiedad y vigor en el diálogo (774). Se le antoja que la trama novelesca es más sólida que otras veces, más interesante y más complicada y los caracteres están estudiados con más detenimiento y las pasiones mucho mejor definidas y puestas de relieve.

Interesa desde el primer capítulo, la acción camina desahogada. Un cuadro hermoso, de realidad franca, podrá decir lo que quiera de los naturalistas pero su procedimiento es el de Zola, que Clarín tiene en gran estima.

Destaca a Muergo, protagonista latente del libro (776); sus dotes de observador se revelan muy bien en el personaje Andrés. Y añade: «En *Sotileza*, el hambre, la miseria, la basura (que el simpático y bondadoso Luis Alfonso no quiere ver en letras de molde), la fealdad, la estupidez, la legaña, el pringue, el trapo sucio, los zapatos rotos, los pies descalzos, el paño mugriento, cuanto es patrimonio del pobre, aparece en su lugar correspondiente, sin escrúpulos de monja ni de gacetillero idealista, sin amaneramiento, ni en son de desafío, ni por nada que sea afectación, sino traído por la necesidad, por la lógica de lo real; ley suprema de la naturaleza y de Pereda». (779)

[100] Armando Palacio Valdés, *José*, Madrid, 1885.

la postdata con que la termina V. Deseo, pues, que me diga, de qué fecha es el nº de la *Revue politique et literaire* [sic] en que ha leído V. un artículo sobre *Sotileza*, para pedírselo a Suárez[101]. Cabalmente le tengo encargado otro de la *Revue Britanique*, en el cual se habla de lo mismo[102].

Siento de veras que la pesadumbre de mi protocolo anterior cayera sobre V. en el momento de estar padeciendo una jaqueca. Recuerde V. bien si la jaqueca fue producida por el protocolo, porque se dan casos; y tal como a mí me salen las cosas de un tiempo acá, no es de extrañar que con el mejor de los intentos, ocasione yo a los amigos hasta cólicos cerrados.

No borro una palabra de lo que dije a V. sobre *La Regenta*, que puede ser todo lo descosida que V. quiera, o desproporcionada; pero cuyos materiales no se hallan más que en los ingenios de 1ª calidad ¡Que no he visto sus defectos! Pues le parece a V. flojo el que le cito al darle a entender que le sobra medio tomo 2º? Y ¿en qué se opone esto a la categoría que yo otorgo de buen agrado al novelista? ¿No está precisamente en esas *sobras* que yo llamo *metafísicas*, lo que yo envidio más porque es lo que a mí me *falta* para llegar hasta donde yo quisiera? Pues si yo supiera escarbar con esa sutileza que V. despilfarra en los dos tomos, ¿temería, como temo, acometer la novela *fina* que me bulle entre cejas? ¿Cree V. que esa facultad, de que V. abusa, porque aún no ha cogido el pulso a la mecánica del oficio, juntar con otras prendas reveladas en la obra, la tienen los novelistas de tres al cuarto?

Y siendo esto así, ¿en que se parece a lo que afirma el sublime *Orlando*?[103]

Tampoco borro una tilde de lo que dije de *El Cisne [de Vilamorta].*

Será porque el estado de mi imaginación no dé de sí, o porque yo haya perdido sus libros completamente; pero mala y del género *cursi* que es la peor calidad de las maldades, me pareció la obra; así se lo dije a V. y así sigo creyéndolo. Y basta, porque no quiero contribuir otra vez a aumentarle a V. la jaqueca[104].

Pido a Dios que le alivie de ella cuanto antes para descanso de V. y recreo mío con la 2ª parte ofrecida en su carta, y aquí lo dejo, quedando como spre. de V. affmo. amº. y compº. muy obligado,

J. M. de Pereda.

---

[101] Se trata del artículo de Léo Quesnel, «Littérature espagnole contemporaine. M. María José de Pereda [sic]», *Revue Politique et Littéraire* (Paris), V, 19 de septiembre de 1885, pp. 372-376. Forma parte de una serie de artículos dedicados a la literatura española contemporánea: el precedente trata sobre Galdós.

[102] Desconocemos este posible artículo. No parece haberlo recibido.

[103] En su artículo «La última novela de Pereda», *Revista de España*, CIII, marzo de 1885, pp. 319-328.

[104] También en otros lugares, acusó a la Pardo Bazán de rozar la cursilería en esta novela. Clarín a su vez se pronunció sobre *El Cisne de Vilamorta* en elogioso artículo recopilado en *Nueva campaña*, OC, IV, pp. 781-785. Destacó los muchos saberes de la escritora, su progresión como narradora y el atractivo asunto de la novela centrada en el análisis de las vicisitudes del poeta Segundo García, imitador de Bécquer. Echaba en falta, no obstante, Clarín que no recurriera más a la clave humorística.

12.

Polanco 23 de Octe. / 85

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido am.º: dos o tres días antes que su carta del 12 recibí el ejemplar de *Sermón perdido* que me envió V. por el correo. Mucho hay en él que yo ni conocía, entre ello el artículo sobre *Tormento*;[105] pero lo uno y lo otro, es decir, lo conocido y lo desconocido, fue devorado por mí en una mañana. Tal era, mi hambre, tan ayuno estaba de esa clase de manjares, y tan a tiempo llegó el libro. Más de cuatro agraviados han de maldecir de él por lo que les duelan sus coscorrones; no faltará "tolerante" que los tache de "apasionados" y "crueles", pero lo cierto es que para hacer justicia seca, en el estado en que ha puesto las cosas la crítica al uso, la del buen sentido, la castiza, no puede andarse con paños calientes.

Si yo no fuera, por mi suerte, aunque inmerecida, de los privilegiados en el libro, algo más le diría de él en son de aplauso; y si no temiera molestar su aprensiva modestia, algo añadiría también sobre lo mucho que le deben a V. en crédito y en fama, las obras que se salvan en esos tremendos escrutinios que hace V. de vez en cuando; especialmente las de aquellos que, como yo, comulgan en otra iglesia bien distinta de la del crítico[106].

A propósito de estas cosas. Hace días recorté con ánimo de enviárselo cuando le escribiera, el adjunto párrafo de una revista de Madrid que publicó *La Fé*. Por ser de este periódico carlista y por haber llegado en ocasión de casi reñirme V. por la importancia que daba yo a *La Regenta* y a su autor, como novelista, me llamó la atención. Ignoro quién ha escrito eso, porque venía firmado con un seudónimo; pero, sea de quien quiera, me parece un gran acto de justicia y un elogio no vulgar, que por venir de donde vienen, tienen doblada importancia.

No conozco la novela de Suárez Bravo, pero trataré de adquirirla. Si no le molesta a V. mucho, hágame el obsequio de avisarme cuando el *Globo* publique la crítica que V. prepara, a fin de adquirir los números en que aparezca[107].

¡Dichoso V. que tiene asuntos *novelables* en que elegir! Yo no veo a mis alcances, para entretener estas largas horas de murria insoportable, otro que el

[105] Clarín, «*Tormento*. Novela original de don Benito Pérez Galdós», *El Día*, 6-VII-1885. Después en *Sermón perdido* (1885) OC, IV, 511-522.

[106] Es uno de los momentos, a lo largo de su epistolario, en que Pereda expone con mayor claridad sus diferencias de *escuela* respecto a Clarín, pero también la posibilidad de convivencia.

[107] Se refiere a *Guerra sin cuartel*, de Ceferino Suárez Bravo. Clarín se refirió a ella en «*Guerra sin cuartel*. Novela original de don Ceferino Suárez Bravo, premiada por la Real Academia Española», *Madrid Cómico*, 24-X-1885. Y con el mismo título también en *Madrid Cómico*, 7-XI-1885. *El Globo*, 12-XI-1885. Y *Madrid Cómico*, 14-XI-1885. Después recopilados en *Nueva campaña* (1887).

de que le hablé a V., y que cada día me parece peor[108]. Al despedirse Galdós de mí, me decía que tornaba a Madrid "sin llevar la visión del libro de la temporada"[109]. Algo consuelan a los pobres estos contratiempos de los ricos.

Hace días me preocupaba el intento de escribir a Dª Emilia, a quien debo dos cartas y dos libros, y no sé cómo realizarlo, porque tengo que hablarla del *Cisne*, yo no sé mentir, tampoco soy grosero, y ella está enamorada de su obra. ¡Téngame Dios de su mano![110]

Muchas gracias por el dato que le pedí, y spre. suyo de corazón,

J. M. de Pereda

13.

Santr. 12 de Mro / 86

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº.: no contesté a Oviedo a la carta que me escribió V. desde allí, por temor de que se cruzara con V. en el camino. Por Galdós he sabido después dónde para en Madrid, y allá van, aunque un poco retrasados, estos pocos y malos renglones, por vía de saludo, y hasta de memorial, o mejor dicho, de confirmación del que aquel amº debe haberle dirigido en mi nombre.

Y puesto que sabe V. de qué se trata y cuento con que no reparará en el matiz cursi del asunto, por índole de la cosa misma, y aunque me perdonará lo engorroso del encargo en gracia de los *santos* fines que lleva, limítome a pedirle el favor de que reclame del amº. Marañón (San Marcos 3, 3º) el abanico, si sospecha V. que no llegue ésta a su poder con la anticipación necesaria a su vuelta a Asturias.

Por *El Imparcial* me he enterado de la conferencia dada por V. en el Ateneo sobre Alcalá Galiano[111]. Sea enhorabuena. ¿Y el tomo de cuentos de que me hablaba V. en su carta?[112] Por la misma me enteré, con envidia, de que tiene

[108] Probablemente se refiere a *La Montálvez*, que redactaba por entonces.

[109] Galdós, sin embargo, estaba inmerso en el complejo proceso que daría lugar a *Fortunata y Jacinta*, novela de larga y laboriosa gestación.

[110] En su carta del 2 de enero de 1884 le comentó Pardo Bazán a Pereda que en *El Cisne de Vilamorta*, novela que estaba escribiendo, había algunas coincidencias en la trama con *Pedro Sánchez*, pero lo había cambiado para evitar «las malicias del público». En José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», ob. cit..

[111] Sobre este viaje a Madrid y la conferencia, véase, Yvan Lissorgues, *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras*, Oviedo, Ediciones Nóbel, 2007, pp. 457-473. Daría lugar al primero de sus folletos: *Folletos literarios, I: Un viaje a Madrid*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1886.

[112] Por las fechas puede estar aludiendo a *Pipá*.

dos novelas en proyecto[113]. ¡Dichoso V.! Bien sé yo quién no tiene alientos para pensar siquiera en tomar la pluma en la mano.

También a mí me pidió Cortezo una novela para publicarla sin muñecos, entre otras que busca *originales y de primera*[114]. Demostrele con números que ningún hombre capaz de hacer las tales cometería la inocentada de dárselas mientras la empresa no comenzara por vencer los escrúpulos con miles de duros, pues por poco nombre que tenga un autor, saca de una edición de 3000 ejemplares más utilidad que la que pueda ofrecerle una empresa española por la propiedad del libro, o por una edición de 12 ó 14000 ej. que tanto monta. Por eso me extraña que V. haya cedido una novela a esos editores, por lo demás, muy apreciables sujetos[115].

Siento mucho el nuevo luto que ha entristecido su hogar de V. No faltan por acá las calamidades de esa clase. Supongo que por Jalón tendrá noticia de la muerte de nuestro amº. Crespo, uno de mis compºs de viaje y amigo de toda la vida[116]. A cierta altura de ella ¡cómo se sienten estas mermas en el grupo de los pocos que vamos quedando!

Como le supongo a V. en frecuente comunicación con Marcelino en esa fonda[117], hágame el obsequio de darle un abrazo de mi parte; y con otro a Armando y a Galdós, se despide por hoy de V. su spre. admirador y amº devotísimo,

J. M. de Pereda

14.

Santander 25 de Mayo / 86

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amº: ignoro si recibió V. una carta que le dirigí a Madrid, fonda de las 4 Naciones; pero conste que allá fue. Días después de habérsela escrito,

[113] Clarín tanteaba en aquellos momentos diferentes proyectos novelescos de los cuales acabó saliendo *Su único hijo*.

[114] Daniel Cortezo, editor barcelonés, que cuidó mucho la parte gráfica de sus ediciones, por más que Pereda se muestra escéptico de editar las obras con «muñecos». Sin embargo, en la Biblioteca Arte y Letras, que dependió bastante tiempo de este editor, había dado a conocer *El sabor de la tierruca* en 1882 y posteriormente, *Al primer vuelo*, que es la novela aludida aquí y de cuyo proceso de escritura se habla después. Véase al respecto, Pilar Vélez i Vicente, *El llibre como a obra d´art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, ob. cit., p. 235, ilustrada por Apeles Mestres con grabados realizados en los talleres de Verdaguer.

[115] Las diferencias entre lo ofrecido por el editor y lo pretendido por el novelista hicieron que tardaran tiempo en ponerse de acuerdo, pero al cabo José Yxart como representante de la editorial, convenció a Pereda para que escribiera *Al primer vuelo*.

[116] Crespo era un amigo de Pereda a quien Clarín había conocido el año anterior, cuando pasaron por Oviedo a visitarlo volviendo de Portugal.

[117] Se refiere a la fonda de las Cuatro Naciones donde se alojaba habitualmente Menéndez Pelayo.

recibí el ejemplar de *Pipá* que V. me regaló[118]. El cuento admirable de este título y los que le siguen, excepto *Las dos cajas* y *Zurita*, fueron nuevos para mí; y cada cual por su estilo me pareció digno hermano de estas dos primorosas obras de arte que siempre he reputado por lo mejor que en su género tiene la moderna literatura.

No sé por qué razón dejé de decir a V. en tiempo oportuno algo de esto y de cierto viaje de *Madrid* a *Oviedo*, y *viceversa*, que por entonces dio algo que contar a los papeles públicos, y motivo para que nos hiciéramos cruces de asombro los que tenemos sana la mollera; pero sí estoy cierto de que, poco después me aisló por completo del mundo y de "sus pompas y vanidades", uno de los mayores sustos que he llevado durante este último año tan fecundo para mí en pesadumbres y contrariedades. Atacole a un niño mío (de 8 años) la terrible difteria, y llegué a verle a dos dedos de la muerte. Quince días hace que entró en convalecencia, y ayer se ha ido con su madre a Polanco, donde se le reunirán, pasada una semana, sus hermanos, separados de él desde que se le manifestó la insidiosa enfermedad. Hoy me encuentro solo en esta su casa; peor que solo, entre pintores y carpinteros que, por prescripción facultativa, me la están poniendo hecha un asco.

Al volver a la vida he sabido que ha publicado V. un *folleto literario*, 1º de una serie de ellos, y del cual oigo maravillas, que no me sorprenden[119]. Como aquí no se vende aún, le he pedido a Madrid y le espero con la impaciencia que puede presumir. Entre tanto, he visto por un alevoso suelto de *La Época* (el cual me sugirió la idea de ir en busca de los *autos*, que hallé, al *Madrid Cómico*) que la insensatez del Quijote de marras ha tenido su imitador, de cuyo *crimen* literario me había enterado yo pocos días antes en un ejemplar del *poemita* que me había regalado el *poeta*. Ah! mucho palo merecen los prologuistas del género Cortón; pero los periódicos *serios*, *morales* y hasta *religiosos*, y señaladamente *elegantes* que acogen y amparan las amenazas y desconocimientos de los *bravi* que debieran ir a la cárcel por sus fechorías literarias, a los censores de su mala conducta, aún merecen mucho más… y hay que dárselo[120].

Va a hacer un año que pasé entre VV. días que jamás olvidaré. Desde entonces acá ¡cuántas pesadumbres!

La que me produjo la muerte del pobre amigo Crespo, fue de las mayores.

Hágame, pues, el favor de saludar cariñosamente a los buenos amigos, de quienes me acuerdo mucho, particularmente en estos días, un especial abrazo a Genaro, y no olvide V. por entero a este desalentado montañés que le quiere y le admira con toda cordialidad

J. M. de Pereda

---

[118] Leopoldo Alas, Clarín, *Pipá. Amor é furbo. Mi entierro*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1886.

[119] Se refiere a *Un viaje a Madrid*, ya citado.

[120] Alude a la polémica que mantuvo con Pedro Novo y Colson a raíz del «Palique» (20-III-1885) que dedicó a su drama *El archimillonario*. El escritor se sintió ofendido en su honor y exigió satisfacciones. El drama se publicó rodeado de inútiles alabanzas de corifeos como el mencionado Antonio Cortón. Detalles de la polémica en Yvan Lissorgues, ob. cit.,pp. 475-477.

15.

Polanco 30 de Spt. / 86

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido e inolvidable amº: casi con el pie en el estribo para trasladarme con toda la *impedimenta* a Santander y suponiéndole a V. ya de vuelta en Oviedo, le escribo esta carta, que no me atrevo a llamar respuesta a la última de V., del 27 de Mayo.

Era ya bien entrado agosto cuando pude reunirme en esta querida soledad con mi familia, entre la cual, a Dios gracias, no ha vuelto a haber novedad desde el último susto que le referí. De manera que en el recién pasado verano apenas he calentado el asiento aquí.

Tengo mucha curiosidad de saber qué es lo que, durante él, ha terminado V. de los varios propósitos de novela que tenía al escribirme. ¡Qué escasez de ellas durante el último año! De V., fuera del donoso capítulo de *Las Vírgenes locas*, no he leído nada en todo el verano[121]. No sé por dónde anda *La Opinión*, en que V. escribe.

A mí me siguen la murria y el desaliento; y no sabiendo en qué dar esta temporada, invertí lo más de ella en prepararme ¡asómbrese V.! un despacho por todo lo alto; necesidad que jamás he sentido. En los melindrosos e incompetentes se dan casos de estos. Cuando le vi terminado, tres semanas ha, me dio vergüenza del inútil despilfarro y como gana de prenderle fuego con casa y todo[122]. Pareciéndome este proceder algo estúpido y muy caro, traté de justificar la reforma encerrándome en el escritorio, y enjaretando a tientas y con verdaderos palos de ciego, un primer capítulo de novela, que Dios sabe si llegará a tener segundo, con este maldito desánimo y entre el ruido y los quehaceres de la ciudad[123].

Galdós, que saldrá mañana para Madrid, tiene en el telar una novela de más de dos tomos. Entre sus sobras y mis faltas, podían arreglarse dos caudales literarios regularcillos; pero no se arreglarán.

¿Ha publicado V. otro folleto? ¡Cómo me gustó el primero!

---

[121] *Las Vírgenes locas* se publicó en *Madrid Cómico*, 12 y 19-VI-1886; 3, 10, y 17-VII-1886. Se trata de la novela colectiva que por iniciativa de Sinesio Delgado, director de la revista, publicaron Picón, Ortega Munilla, Ramos Carrión, Enrique Segovia y Alas. Clarín escribió los capítulos V y VI, firmando con el seudónimo de Flügel («alas» en alemán). Otros detalles en Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 477-478.

[122] En las biografías de Pereda escritas por Ricardo Gullón o Benito Madariaga hay noticias, datos y comentarios sobre este despacho. En pocos años se iba a convertir en una verdadera moda presentar en los periódicos y revistas a los escritores fotografíados en sus despachos como un signo evidente de cuál era su posición social y su medio.

[123] Se trata de *La Montálvez* que escribió por entonces.

¿Ha visto V. un tomito de sonetos de Anthero de Quental, editado por Oliveira Martins, con un estudio crítico-biográfico de éste? ¡Qué excelente poeta me parece a pesar de su manía pesimista y casi vulgar![124]

Supongo que habrá V. leído los dos artículos que lleva publicados Valera en la *Revista de España*, sobre lo que la Pardo llama la *Cuestión palpitante*[125]. Eso es lo fijo en mi opinión: ni más, ni menos[126]. Leña a los *uniformes* y a los *manuales* para uso del novelista *experimental*.

Por Quintanilla envié a V. un abrazo. Salude de mi parte a los amigos, y a Genaro muy especialmente; y ponga dos letras, de caridad, a este su afmo. admirador y amigo entrañable

J. M. de Pereda

16.

Santander abril 7 / 87

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: tengo una cuenta pendiente con V.; pero no es mía toda la culpa de que a la fecha no esté saldada, más es de V. que me prohibió escribirle (y de esto se trata) en su carta del 22 de diciembre hasta que me dirigiera otra más larga, que no ha llegado aún. Lo cierto es que no he puesto yo gran empeño en desobedecerle, porque nada pasa aquí, ni por dentro ni por fuera, que me saque de esta quietud medio estúpida en que vegeto tanto tiempo hace, y me estimule a aventurar unos párrafos con persona que tan fino lo gasta, por lo mismo que la quiero tanto como lo admiro (y no es lisonja ni rebuscada disculpa).

Prueba de ello que le declaro a V. que al escribirle estos garabatos a escape, no lo hago para pagar la consabida deuda (que eso pensaba hacerlo dentro de unos días y con mayor sosiego) sino porque me obligan *las circunstancias*. Es, pues, el caso que acabo de recibir una carta de Mr. Boris de Tannenberg, el cual me dice que llegará hoy jueves a Oviedo donde pasará unos días con V.,

[124] En una carta posterior, fechada el 19 de junio de 1887, le precisó a Clarín, a petición de este, algunos datos más de la edición, según se comenta después.

[125] Sobre lo que había sido la génesis y desarrollo de *La cuestión palpitante*, véanse al menos, Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989, con estudio de José Manuel González Herrán. Y Marisa Sotelo Vázquez, «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante* (1882-1883)», en Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España. Crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002,pp. 187-218. Todo el libro ofrece una ponderada revisión de las discusiones sobre la novela en aquellos años.

[126] Se estaba refiriendo alos «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas» (1886-1887) con su posicionamiento antinaturalista. Para una situación de los «Apuntes» de Valera en todo aquel debate, véase, Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España*, ob. cit., en especial, pp. 66-69.

que me telegrafiará avisándome él de su llegada aquí y que desea saber, entre tanto, si me encontrará o no en esta ciudad cuando a ella venga.[127] En vista de esto, le pido a V. el favor de que diga al Sr. Tannenberg que recibiré su visita como una de las más agradables, aunque amargándome un poco el gusto y la satisfacción de que sean mis libros los que le han movido a conocer de cerca la tierruca, el temor de que descubra la diferencia que hay entre lo vivo y lo pintado, a lo cual ha de contribuir no poco esta serie feroz de temporales que venimos corriendo. El suelo es una charca y el cielo parece un trapo de fregar.

Ni siquiera tengo tiempo para añadirle a V., acerca de la novela de Armando, sino que me gusta mucho[128]. La de Galdós no ha llegado por acá, ni tampoco el folleto de V.; y por no llegar, ni una mala chispa de *fuego sacro* con que alumbrar un poco esta mollera que está fría y oscura como una mala conciencia.

Salude a los amigos y un abrazo para V. de este su afmo.

J. M. de Pereda

17.

Santander 5 de Junio / 87

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: hasta para escribir a los que más estimo y respeto me va faltando energía; ¡Pobre de mí si V. y otros pocos más no me perdonan este pecado, en atención siquiera a lo que me mortifica la pesadumbre de no poder vencerle!

Su última carta de V. es del 12 de abril en respuesta a otra mía en que le daba mi recado para Mr. Boris de Tannenberg. El cual se volvió a Francia sin que yo tuviera el gusto de conocerle personalmente. Desde allá me escribió diciéndome algo por el estilo.

El librero Fe me envió hace días, de parte de V., su ejemplar de la *Nueva Campaña*[129]. Agradecí mucho el regalo porque hay en este libro muchos traba-

[127] Boris de Tannenberg (1864-1914) fue un activo hispanista que publicó varios libros sobre la actualidad literaria española; el más notable *L'Espagne Littéraire* (1903). Visitó a Clarín en Oviedo ese año. Véase, Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 492-493.
Sobre Pereda fue publicando algunos artículos entre los que cabe recordar, «Écrivains castillans contemporains. José María de Pereda», *Bulletin Hispanique*, V, 1898, pp. 330-364.

[128] Armando Palacio Valdés publicó *Riverita* en 1886 y su segunda parte, *Maximina* en 1887. A Pereda le gustó más esta y así se lo hizo saber en carta de 26 de marzo de 1887. Encontraba más hechos los caracteres, más interesantes los sucesos y el tratamiento de la protagonista. Lo único que no le gustó es el pasaje del parto, lugar común naturalista. (En Enrique Sánchez Reyes, «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», art. cit., pp. 124-125).

[129] *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887.

jos de V. que yo no conocía, entre ellos el dedicado a los *Sonetos*, de Quental, sobre los cuales me hace V. una pregunta en su última carta[130]. La edición que yo tengo es de 1886, hecha en Oporto, por Oliveira Martins, de quien es el hermoso juicio que la precede, muy semejante en el fondo al que hace V. en la *Nueva Campaña*. Titúlase el libro (lujosamente impreso en papel de hilo) "Os sonetos *completos*" de… (121 págs.).

No quiero decirle a V. en cuánto tiempo devoré las 377 de *Nueva Campaña* ni a que me supieron, porque no piense que trato de lavarle la cara con frases hechas de la cumplimentería de rúbrica. Ya sé que tiene V. ofrecida una novela a L. Alfonso para la casa editorial que este representa en Barcelona [131].

Yo le he enviado un artículo sobre el mes de Agosto para no sé qué libro que la misma va a publicar en todo el año corriente [132].

Ya ve V. *a pequeñas* y gracias que hasta para eso me queda con que sostener el envite… Y aquí llega la ocasión de responder a otra pregunta de V… En ocho o diez tentativas, con intervalos de tres y cuatro semanas, he escrito 10 capítulos soporíferos, arrancados a uña y caminando a tientas por las oscuridades de un asunto tan desconocido como antipático para mí[133].

Al mismo demonio no se le hubiera ocurrido, queriéndome mal, la idea de una novela así en las condiciones de espíritu en que yo me veo. Pero me he empeñado en hacer eso o en no hacer nada más agradable antes que ello; y de aquí mis temores de que lo uno no se acabe y lo otro no se empiece.

Entretanto, he ido leyendo tomo a tomo los tres que lleva publicados Galdós de *Fortunata y Jacinta*[134]. Es una fatiga leer así una novela de un novelista

---

[130] Se refiere al artículo «*Sonetos*, por Anthero de Quental», en OC, IV, 876-881.

[131] Luis Alfonso, escritor conservador que no gozaba de las simpatías de Clarín. Representaba a la editorial Heinrich y Cía con quienes Pereda venía sosteniendo negociaciones para escribirles una novela corta. Sería finalmente José Yxart quien lo convenciera.

[132] Se trata de *Los meses*, álbum ilustrado y muy lujoso, que ha estudiado José Manuel González Herrán, «Los libros barceloneses de José María de Pereda», en *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Monográfico 7 de *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (Barcelona, Ajuntament de Barcelona), septiembre de 2006, pp. 35-44.

[133] Continúa refiriéndose a *La Montálvez*. Lo mismo les decía a otros corresponsales por aquellas fechas como estudió José Manuel González Herrán en 1983, analizando la elaboración y publicación de la novela: *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit., pp. 255-262 con numerosos testimonios del proceso. También Laureano Bonet en su «Introducción» a *La Montálvez* en *Obras completas*, VI, Santander, Ediciones Tantín, 1996, pp. 413-462, en especial, 422-426. Fueron muchos meses de tanteos, indecisiones y angustias hasta que la dio por terminada en noviembre de 1887, iniciándose una nueva etapa de zozobras por la inseguridad de lo que había logrado.

[134] Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas,* Madrid, Imprenta de la Guirnalda, 1887 en cuatro tomos, correspondiendo uno a cada una de sus partes. Descripción bibliográfica en Hernández Suárez, ob. cit., p. 109.

como nuestro amigo, y en general un gravísimo inconveniente para una novela el que tenga más de 2 tomos, porque o ha de resultar embrollada, o farragosa. Por de pronto, con esta de todo un Galdós, para mi gusto sobra en lo que va publicado de ella más de la mitad; lo cual deploro, no por las sobras precisamente, que por ser de quien son hasta me saben bien, sino por lo que distraen y quitan de relieve a tantas cosas magistrales como hay en lo pertinente al verdadero asunto de la novela.

También he leído las conferencias de Emilia Pardo en el Ateneo sobre la novela rusa[135]. Es un espanto la facilidad con que esta señora falla en todos los pleitos habidos y por haber, y lo bien que lo hace. Todavía no le he escrito para darle las gracias y la enhorabuena, no por lo del Ateneo, sino por lo que leyó en él.

Ayer envié a Polanco mi familia. Yo no podré ir, *de asiento*, hasta fines de Julio a principios de agosto. Supongo que andará V. liando las maletas ya para irse al campo también.

Si yo pudiera vivir siempre en él, creo que volvería a escribir mucho y menos mal que antes.

Cuando tenga V. un ratito desocupado, escríbame cuatro renglones.

Mis cariñosos recuerdos a Genaro y a sus otros amigos y queda siéndolo de V. de todo corazón

J. M. de Pereda

18.

Polanco 9 de novre. / 87

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: aún ando por estos andurriales, y desde ellos le envío a V. estos cuatro renglones por vía de saludo. Hace mucho que no tengo noticias directas de V. En el *Madrid Cómico* le veo algunas veces *paliqueando* y sé que ha publicado un nuevo folleto literario, que tengo pedido a Santander, y que no acaba de llegar. Me le ponderan mucho y no me extraña[136]. El último que me ha hablado de él es Galdós a quien escribí ayer. Le he visto muy pocas veces este verano. Él se fue a viajar por esos mundos, y yo me encerré aquí resuelto a no salir del escondrijo sin terminar una novela, de la cual escribí a principios

[135] Emilia Pardo Bazán, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Manuel Tello, 1887. Sobre la preparación de estas conferencias véase lo dicho después acerca de su relación con Isaac Pavlovski. José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura», en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, 2003, pp. 81-100. Ed. Ana María Freire. Y José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», ob. cit.

[136] Debe referirse a *Folletos literarios, III: Apolo en Pafos*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, que menciona en la siguiente carta.

de año los primeros siete capítulos; y así quedó el asunto hasta mediados de agosto. Entonces, para *tomar carrera*, como los chicos cuando quieren dar un buen salto, deshice lo hecho, tomé el asunto por otro lado diferente, y de un tirón, que llegó hasta mediados de Oct., acabé la novela: ya está en poder de Tello, y espero que se publique en todo lo que falta de año[137].

Me he metido a revolver los trapillos a la gente de la pata del Cid, y hasta hay algo como idilio en la 2ª parte; con que figúrese V. con esto y con no conocer yo más que de oídas a la *gentona*, qué potaje habrá salido de estas manos medio selváticas[138]. Con todo, si lo del idilio no resultara cursi, y el público me dispensara la sosera de los primeros capítulos, sosera que no pude quitarles al rehacerlos, sin duda porque en ella fueron engendrados, tal vez me atreviera a esperar que el libro pasara, y pasando me daría yo por satisfecho, porque hay algo en él que no he hecho yo hasta ahora… En fin, usted lo verá y lo veremos todos.

Si las viruelas aflojan algo en Santander, saldré de aquí hacia el 20, o antes, aunque no aflojen, si aprietan aquí, donde ya han picado. Lo malo es que llueve y hace mucho frío, pues con buen tiempo me vendría de perlas esta temporadilla campestre para orear la cabeza y entonar los nervios, que me han quedado, como de costumbre, muy desconcertados con la brega. Mal oficio, compañero, es este de la pluma para temperamentos como el de V. y el mío.

Escríbame cuatro renglones aunque sean tan desaliñados como estos para darme noticia de su vida y obras, y téngame siempre por su admirador y amigo

J. M. de Pereda

19.

Polanco 28 de Nove. / 87

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: recibí con sumo gusto su carta del 13; y como me han enviado de Santander ejemplares de los tomos VI y VII de mis obras, publicadas últimamente, y tengo las señas que V. desea de Quintanilla en Madrid, le escribo estas cuatro letras para decirle que por este mismo correo van dos ejemplares para V. de dichos tomos, y que Pepe Quintanilla vive en la Calle del Barquillo, 36-3ª izda.[139].

---

[137] José Manuel González Herrán analizó las modificaciones que hizo en la redacción de *La Montálvez* en «Sobre la elaboración de *La Montálvez*, de Pereda: texto inédito de la primera redacción de dos de sus capítulos», *BBMP*, LVII, 1981, pp. 219-252.

[138] Pereda –como queda dicho– no se encontraba muy seguro de la valía de su novela y con estas informaciones trataba sin duda de orientar el juicio de Clarín. Conocía solo de segunda mano el mundo de la aristocracia urbana y de aquí que sus observaciones tuvieran poca fiabilidad.

[139] José María Quintanilla vivía ahora en Madrid. Realizaba cuantas gestiones le encomendaba Pereda, además de escribir sobre él. Seguramente, también Clarín deseaba hacerle llegar algún libro o encargo. Eran los tomos correspondientes a *Tipos y paisajes* (VI) y *Esbozos y rasguños* (VII).

De paso le diré también que anteayer hice una escapada a Santander, donde compré *Apolo en Pafos*, y vi a D. Protasio que me dio memorias de V., las cuales agradecí mucho. El folletote lo leí por el camino. No voy tan allá como V. en pro de Valbuena ni en *contra* de Cañete [140]; pero aparte de estos *insignificantes* detalles de apreciación, qué original y qué donosa me parece esta obra de V.!; y la ha escrito V. jugando, y se me viene con temores de que no le da el naipe para el oficio de novelista! Ya le dije a V. en ocasión bien señalada lo que pensaba yo de sus bríos para esas faenas; pero si no conociera de V. otras obras que su último folleto literario, le diría lo mismo hoy. ¿Puede escribirse novela más linda ni más jugosa ni más original en menos páginas? Déjese, pues, de remilgos injustificables y vengan esas novelas anunciadas[141].

Sobre la última de Galdós, estamos enteramente de acuerdo: el 4º tomo es el que más me ha gustado, con haberme gustado mucho los tres anteriores, *a pedazos*[142]. Tengo por superior a las fuerzas humanas escribir una novela en 4 tomos igualmente buenos o interesantes.

No sabía que anduviera Armando por ahí. Ahora que lo sé porque V. me lo dijo, déle muchas memorias y dígale que no me olvide, y para demostrárselo, que me dé noticias de la obra que trae entre manos.

Yo sigo corrigiendo pruebas de *La Montálvez*. ¡Qué rematadamente fea me va pareciendo esta señora, y, sobre todo, qué insípida e inocente, a medida que la voy leyendo en letras de molde. Dios se apiade de ella, y le pinte a V. los ojos para contemplarla cuado llegue ese caso[143].

---

[140] Antonio de Valbuena (León, 1844-Madrid, 1929), como queda dicho, fue un crítico de ideas muy conservadoras, que ejerció la crítica literaria con dureza desde 1883. Anduvo siempre enfrentado con la Academia contra la cual escribió con frecuencia. J. F. Botrel, «Antonio de Valbuena et la langue espagnole: critique et demagogie», *Bulletin Hispanique*, 96-2, 1994, pp. 485-496. Aún no se había distanciado de Clarín como sucedería después y estudió J. M. Martínez Cachero: «Odiado Clarín: el libelo *Pan de compadres*...», *Ínsula*, 659, 2001, pp. 20-21.
Manuel Cañete (1822-1891), crítico de origen sevillano, que se prodigó mucho en la prensa madrileña a la par que ocupaba opuestos en la administración, especialmente como censor. Miembro de la Real Academia. Sostuvo ideas clasicistas y puso el arte siempre al servicio de la educación moral. D. A. Randolph, *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del postromanticismo en España* (1972). Clarín le dedicó una semblanza necrológica, «Cañete», recogida en *Ensayos y revistas* (1892).

[141] Alude de nuevo a los diferentes proyectos novelescos en que Clarín debía estar trabajando y de los que le había hecho comentarios en sus cartas.

[142] Se refiere a *Fortunata y Jacinta*, ya mencionada en la carta anterior. Vuelve a considerar implícitamente que había pasajes de la novela que en su opinión sobraban.

[143] La novela llegó a las librerías a comienzos de año. El 10 de enero de 1888, *El Atlántico* (Santander) anunciaba que la novela «se ha puesto a la venta ayer en Madrid y aquí en la librería de don Luciano Gutiérrez, donde ya se han vendido, en ese solo día, más de cien ejemplares.» El 14 de enero de escribía a Quintanilla que la venta no podía ir mejor en Santander y en Madrid.

Mil enhorabuenas por el nuevo hijo que le ha caído[144]. ¡Si se les quiere!… Ya lo irá V. viendo más y más.

Un abrazo a Genaro, memorias a esos buenos amigos de la Universidad, y no olvide que lo es suyo de todo corazón, y admiración ferviente,

J. M. de Pereda

20.

Polanco 1 de En.º / 88

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: hace días escribí a V. advirtiéndole el envío por el mismo correo, de los tomos VI y VII de mis *Obras*.

Cuando nada me ha dicho V. en contrario, supongo que no se habrán extraviado los libros.

El Sr. Tello, mi impresor, me ha enviado, como regalo de Año Nuevo, cuatro ejemplares de *La Montálvez*, que he recibido ayer, con la advertencia de que no podrá salir al público la edición en algunos días, por no estar secos los últimos pliegos impresos[145]. De los cuatro ejemplares del regalo, remito a V. uno certificado, por este mismo correo. De manera que, con excepción de mi mujer que se ha leído anoche la mitad de la novela, y de Pepe Quintanilla que ha husmeado una buena parte de ella en las capillas que atrapó en casa de Marañón, será V. el primer nieto de Adán que tenga la desgracia de conocer a fondo a la susodicha señora; o en mejor castellano, el 1º que la conozca, entre todos los nietos de aquel abuelo… y todavía no queda bien dicho así.

Pero, en fin, ya V. me comprende lo que quiero expresar, y allá va el libro para eso, y con el ruego encarecido de que tan pronto como le lea, si a tanto se atreve, me diga sin miramiento ni reparos, su para mí inapelable parecer. Por anticipado le ruego asimismo y en el temerario supuesto de que en esa novela hallara V. algo digno de ser elogiado en público por Clarín, lo pergeñe en caliente y lo dé a luz recién puesta a la venta *La Montálvez*, cuidando yo de avisarle este acontecimiento[146].

No quiero volver a hablarle de mis temores y desconfianzas acrecentados enormemente al ver la obra a dos dedos de las barbas del público.

---

[144] Se refiere a su hijo Adolfo.

[145] José María de Pereda, *La Montálvez*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1888.

[146] Reaparece la inseguridad de Pereda respecto a su novela y la impaciencia con que esperaba el juicio de Clarín, que se refirió a ella pronto en «*La Montálvez*», *La Justicia*, 13, 14 y 18-II-1888. Artículo que sería recogido en *Mezcilla*. En sus cartas, Pereda va comentando los artículos según los fue conociendo.

Llama Galdós a estas situaciones *patológicas* en sus intimidades conmigo, histerismo literario, que él también padece en trances idénticos, y es la pura verdad[147].

Librando bien, es decir, no recrudeciéndose de nuevo la viruela me parece ir de vencida en Santander, yo no podré marchar de aquí antes del 10; de manera que aún puede V. dirigirme a esta su casa la contestación a las presentes letras.

Entre tanto, quedo deseándole a V. y a toda su familia un felicísimo año nuevo, y, como spre. suyo agdo. admirador y cordialísimo amigo

J. M. de Pereda

21.

Santander 23 de Enº. / 88

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: ahora que ha hablado V., le debo la razón de mis impaciencias pueriles porque hablara; y se la voy a dar en muy pocas palabras para no distraerle ni cansarle. Cuando terminé la novela formé de ella el concepto que le dije a V. al escribirle entonces. Fue después el manuscrito a Madrid, leyólo Marañón, y me dijo que estaba "asombrado", etc. Reíme del *asombro*. Más tarde leyó Quintanilla la novela parte en capillas y el resto en la imprenta, y *asombrose* también, pero mucho más que Marañón. Así las cosas, recibí cuatro ejemplares, y le envié a V. uno de ellos. Pasaron algunos días y vine a Santander, donde ya se había puesto a la venta la novela: el público la ensalzaba hasta las nubes, como Quintanilla y Marañón[148]. No acababa de convencerme yo con este nuevo testimonio, de que mis juicios no estuvieran en lo firme. Pero tengo en

[147] Pérez Galdós tenía por costumbre realizar algún viaje cuando terminaba una novela, para huir de las primeras críticas y dejar que el libro se hiciera su propio lugar. Acababa de hacerlo al terminar de publicar *Fortunata y Jacinta*. Pereda –como se va viendo– seguía minuciosamente las reseñas que se hacían y las coleccionaba lo que ha dado lugar a un extenso *dossier*, hoy depositado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y que fue estudiado sobre todo por J. M. González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit.

Pérez Galdós escribió también pronto sobre la novela –urgido por Pereda– en su «Carta» remitida a *La Prensa* (Buenos Aires), el 28 de febrero de 1888. Don Benito glosó la obra entera del amigo. El 1 de abril *El Correo* de Madrid recogió estas opiniones y, cuando Pereda las leyó, se apresuró a agradecérselo a don Benito, defendiendo su inquebrantable amistad (En Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, ob. cit., pp. 128-129).

[148] J. M. González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit., pp. 267 y ss. confirma y documenta todas estas gestiones realizadas para el lanzamiento de la novela. José María Quintanilla, oculto tras el seudónimo de *Pedro Sánchez*, publicó una antecrítica, constituyéndose en su portavoz y utilizando infor-

este público que devora mis libros, ya por manía, media docena de personas de diferentes temperamentos, pero de excelente gusto y bien educada inteligencia, en las cuales pruebo yo siempre el temple de mis obras, antes que *fallen* los sabios de Madrid, y sucedió que hallé a estas personas, tan *entusiasmadas* como el público indocto, como Quintanilla y como Marañón. Le confieso a V. que con este hallazgo ya comencé a creer posible que hubiera hecho yo, sin querer, algo que no se hace todos los días. Pero tenía el pleito en apelación a V. cuyo silencio inexplicable me consumía. *De aquí* el telegrama que le transmití.

Lo que V. me dijo por respuesta no me curaba la comezón porque precisamente se había V. detenido donde comenzaba lo que yo tenía y tengo por la piedra de la sortija, que así podía resultar fina como falsa.

Al fin habló V. también de esto, y ya creo saber a qué atenerme por lo que pondera, por lo que tacha y hasta por lo que no me dice y leo entre renglones. Aún me parecen pocos los defectos apuntados por Vd.; pero en cambio no contaba yo con esos "de *relumbrón*, que tanto abundan en el libro", y váyase esta partida grave, que sobra, por lo que yo echaba en falta[149]. Aunque no es disculpa admisible en buena ley de crítica, le advierto a V. como un hecho, que Guzmán está pintado de espaldas, porque así me lo propuse. Creí que no merecía otros honores un personaje que me es antipático hasta un extremo imponderable.

Ahora, venga el artículo o los artículos, ya que tan generoso se muestra V. con la novela, que buena falta le hacen, y no se pare en remilgos ni miramien-

---

mación detallada que Pereda le había pasado: «Páginas madrileñas con motivo de *La Montálvez*», *El Atlántico* (Santander), 2 de enero de 1888.

En las semanas siguientes se empleó a fondo en la difusión de la novela en Madrid: *Pedro Sánchez*, «Autores y libros. *La Montálvez*», *La Época*, 20 y 30-I y 3-III-1888. Y con el seudónimo de *R. Gil Osorio y Sánchez*, «Crítica literaria. La última novela de Pereda», *Revista de España*, T. 119, nº 474, 29-II-1888, pp. 606-618.

[149] Clarín había escrito: «Yo pienso, y digo con toda franqueza lo que pienso: que *La Montálvez* tiene muchos defectos de *relumbrón*; y llamo así, y nótelo el autor si esto lee, a los que descubriría fácilmente cualquier lector, menos diré, cualquier crítico gratuito de gacetilla; a los que sabría evitar o sortear cualquier experta medianía francesa (las españolas ni eso saben), de esas que han aprendido a estudiar *el medio* en que colocan la acción y describen perfectamente tinteros, cortinas, *bibelotes*, sietemesinos, tertulias vespertinas o sean *matinées* seronadas (*five o´clock*, que dicen los clásicos), cacharros, *menús* y asuntos de crónica escandalosa. El señor Pereda sabe poco de esas materias; no ha vivido, o ha vivido poco tiempo, en lugar a propósito para estudiarlas, y como pasa como sobre ascuas por ellas, y como muchos entienden que *la novela moderna* ha de describir siempre todo lo que hay alrededor de quien habla, y, sobre todo, como Pereda nos tiene acostumbrados a sus maravillosos *escenarios*, de aquí sin duda que sea la decepción principal de los que se quejan, lo poco original, lo poco gráfico, lo poco fuerte, claro y real de la parte descriptiva de *La Montálvez*, salvo algunas excepciones, como el banquete en que muere el padre de la protagonista, y algunas otras escenas.» (OC, IV, 1179)

tos de amistad. Diga todo lo que se le ocurra, en bien y en mal, con tal que sea justo; que eso es la crítica. No crea V. que lo que más me gusta son las alabanzas *cerradas*. El sol tiene manchas, ¿qué libro, qué obra humana no las tiene? Lo que incomoda no es que se hable de las manchas, sino el que se diga que porque las tiene, ya no es sol ni cosa que se le parezca.

Entre tanto, los vaticinios de V. se van cumpliendo. Ya salió a ladrar un gozquecillo de la crítica madrileña, como verá por el adjunto papelejo.[150] Comienza echándome a escobazos de Madrid, porque él lo manda, y acaba por declarar que no se atreve a decirme en qué se fundan sus desdenes, por miedo a que le largue un puntapié con mucha justicia en señal de desprecio merecido. ¡Y esta es la *crítica* que se usa a diario en Madrid! Recuérdame cierto artículo de no remota fecha en que un tal Tuero, me dijo, después de inflarse mucho, que me contentara con ser "el primer escritor de mi pueblo", sin aspirar a otra cosa. Da gusto ser *escritor provinciano* con estos caballeros de la gacetilla de la Corte[151].

En la cual, según noticias, *La Montálvez*, da bastante que hablar ya que no que escribir y se vende como ningún libro mío, y eso que no se venden mal.

Y perdone la parrafada, que ha salido más larga de lo que yo creía, porque el caso no dejó de pedirla.

Para concluir le diré que siento mucho el disgusto ocurrido a Genaro y que me alegro de que haya terminado tan satisfactoriamente para él;[152] que, puesto que V. no me da las señas de Armando, le remitiré el correspondiente ejemplar con sobre a V. mismo, y que por anticipado le da las gracias (a V. se entiende) su siempre admirador y amigo cordialísimo,

J. M. de Pereda

22.

Santander 14 de Marzo / 88

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: Suponiendo que se haya publicado el artículo que se disponía V. a escribir sobre *La Montálvez* hacia el 20 de Enero, le pido el fa-

[150] Es una muestra más de la impaciencia con que seguía los pronunciamientos de la crítica sobre sus novelas. No sabemos a quien se refiere aunque alguna vez escribirá en términos similares de Luis Alfonso. En el dossier de críticas de prensa que Pereda reunió hasta esas fechas solo aparecen reseñas santanderinas con excepción de la ya citada de su *tapado* José María Quintanilla. En la propia crítica de Clarín no faltan alusiones a esos gacetilleros interesados.

[151] Puede referirse a Tomás Tuero, ignorando en ese caso, la cercanía que tenía este con Clarín. Se planteaba así una de las cuestiones medulares de la crítica perediana: su caracterización como novelista *provincial* o *regionalista*. Pereda tuvo a gala serlo, pero con matices. J. M. González Herrán, «Pereda y la novela regional», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, pp. 35-36.

[152] Genaro Alas, hermano de Clarín.

vor de que me diga qué día salió a luz en Madrid para intentar adquirir ahí el ejemplar correspte., pues aquí no es conocida *La Justicia* en ninguna redacción, sociedad ni casa particular, que yo sepa. Me interesa mucho ese artículo no solamente por ser de V. sino porque será el *único* que se dedique en Madrid a mi último libro.[153] Si desde su última carta de V. ha cambiado de modo de pensar o por cualquier motivo se hubiera decretado que el artículo no se escribiera, hágase V. la cuenta de que no he dicho nada y tan amigos como siempre.

De todos modos, perdone y mande a su afmo. amigo

J. M. de Pereda

Me escribe desde Madrid Armando; y aunque nada me dice de que recibiera ahí el ejemplar que le remití con sobre a V., como me habla de la novela supongo llegaría a sus manos.

23.

Santander 6 de Marzo / 88

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: Recibí los ejemplares de *La Justicia* en que se publicó el artículo de V. sobre *La Montálvez*, y aun no había acabado de leerlo, cuando el agujero por donde había pasado a la Montaña volvió a cerrarlo la nieve[154].

[153] La carta denota la impaciencia con que esperaba que se pronunciara Clarín sobre los defectos de su novela, continuando las primeras reflexiones. Lo hizo en «*La Montálvez*», *La Justicia*,18-II-1888, donde había comenzado a colaborar invitado por su amigo y discípulo Rafael Altamira. Véase nuestro estudio, «Leopoldo Alas (*Clarín*) y Rafael Altamira a través de sus cartas: las afinidades electivas», en *El camino de las letras. Epistolarios inéditos de Rafael Altamira y José Martínez Ruiz (Azorín), con Leopoldo Alas (Clarín)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, pp. 11-72. Tenía razón solo en parte Pereda al quejarse de que sería el único artículo sobre *La Montálvez* en la prensa madrileña. Además de Quintanilla y Clarín fueron pronunciándose otros: Salvador Rueda, «*La Montálvez*», *El Globo*, el 20-II-1888. José Ortega Munilla, «Madrid», *Los lunes de El Imparcial*, 12-III-1888 y otras posteriores. Pero tampoco la crítica de Ortega Munilla le gustó al susceptible novelista y así se lo hizo saber a Urrecha o a Menéndez Pelayo, calificando su artículo de «cursilada con fondos malévolos, en mi sentir» (En González Herrán, *La obra de Pereda*…, ob. cit., p. 272). Y a Pérez Galdós aún le había hablado con mayor claridad: «leí la *cosa* de Munilla […] si aquello no es una estupidez, es una canallada; y casi me inclino a lo último…» (Ibid., pp. 272-273).

[154] *La Justicia*, 13, 14 y 18 de febrero de 1888. Después en *Mezclilla* (1889), en OC, IV, 1173-1188.
También, L. Bonet, «*La Montálvez*, de José María de Pereda. Un naturalismo distorsionado», en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Y. Lissorgues ed., Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 533-549. Su espléndida «Introducción»

Cuando estábamos [casi] a punto de comunicarnos otra vez con el resto del mundo, supe que el correo de Asturias se recibía aquí por la carretera de Llanes… y, para abreviar, que a no haber nevado tanto en los puertos; o saber yo que podía entenderme con V. sin contar con el de Pajares, días hace ya que le hubiera escrito estos renglones u otros parecidos.

¡Éxito bien extraño el de la consabida novela! Sobre ninguna otra de las mías se ha publicado menos ni, confidencialmente, se me ha escrito más, ni en los juicios emitidos ha habido tan radicales discrepancias[155]. Para que de todo haya, el lector cae en V., que no la conozca, se quedará sin saber a qué atenerse.

A propósito de esto, y contando en que no lo lleve a mal. Me dijo V. en una de sus cartas que tomara como respuesta a otra mía lo que expusiera en el artículo que preparaba; con este precedente y como réplica a la carta impresa, me voy a permitir hacer a V. unas observaciones, ya que, por la fecha, no puede atribuirlas a memorial de aplauso; y no por defender el libro, que me tiene sin cuidado, sino por interés de V. mismo. No se explica ni tiene disculpa visible, que un crítico de los vuelos, de la hondura y de las agallas de *Clarín* no tenga valor para aplaudir francamente aquello que juzga plausible, si no expone antes

---

en *Obras completas*, VI, ya citada, donde se encuentran excelentes apreciaciones sobre la novela y su situación en la polémica naturalista española. Pereda vio una vez más Madrid como paradigma negativo y trató de hacer un imposible naturalismo católico, que se resuelve más bien en escarnio caricaturesco y en una distancia mental hacia los personajes, que nos devuelven más bien a esquemas folletinescos que a las depuradas técnicas narrativas realistas como demuestra con brillantez y solvencia Bonet. Y, en fin, «Sonidos, imágenes, volúmenes: Pereda entre la risa abstracta y la tentación decadentista», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto 1992, pp. 17-20.

[155] De nuevo afloran las suspicacias exageradas de Pereda sobre su libro. En su dossier llegó a recoger hasta 39 críticas de diversa procedencia fechadas en aquel año. Con Clarín quedó un tanto decepcionado como se deduce de la carta. En realidad, había esperado con temor e inquietud su opinión y así se lo fue haciendo saber por carta a Quintanilla (González Herrán, *La obra de Pereda*…, ob. cit., pp. 270-271). Las críticas le produjeron como señala este estudioso «una mezcla de despecho y perplejidad» (p. 273), que les trasladó a Galdós y Menéndez Pelayo, practicando lo que González Herrán califica como «crítica confidencial» (pp. 274-278), tomando la expresión del propio Pereda. Sus interlocutores, lejos de dorarle la píldora, se pronunciaron con notable sinceridad. Galdós consideraba a la novela como perteneciente a la envejecida *novela de tesis* y no le gustaba el final. Menéndez Pelayo no le anduvo a la zaga, haciéndole saber que la encontraba descolorida y que le resultaba una novela floja y pesada.

Laureano Bonet llega a hablar en su «Introducción» citada –pp. 426-428– de que estas dudas, inseguridadesy alguna finta sumamente agresiva, muestran un cuadro clínico depresivo. Según fueron pasando los días, el debate moralista en torno a la novela se fue imponiendo en su ánimo y se mostró cada vez menos receptivo a las consideraciones literarias que le hacían incluso amigos tan cercanos como los citados a los que hay que sumar Yxart o Clarín. Los reproches que hace a este a continuación tienen que ver con ese estado de ánimo exaltado consecuencia de su estado depresivo.

una lista de defectos, hasta inventados si no los hay reales (V. me lo ha dicho en esta ocasión y en otra parecida) para que no se le tome por "crítico amigo". Esto por una sola vez sería lamentable; pero como regla de crítico, me parece una enormidad. Pasado por ese tamiz, no se ha escrito ni se escribirá jamás la obra que V. necesita. Lo que importa en crítica como en todo, es tener razón y demostrarla lo mismo en la alabanza que en el vituperio; no pedir a un libro perfecciones que no caben en lo humano y no perder el tiempo ensañándose en reparos medio pueriles por un alarde de severidad que debe emplearse en puntos de mayor cuantía. Concretándome a la reciente práctica de la teoría esa, le confieso que produce honda tristeza y frío desaliento aquella timidez con que se amaga el aplauso que al fin no se da entre largas disertaciones sobre defectos que V. mismo califica de triviales, alambicando el concepto y hasta la palabra laudatoria, aquella casi indignación contra la sospecha de que se le pueda tomar a V. por *defensor* de un libro, del que, sin embargo, ha dicho antes que "conmueve profundamente y sugiere mil ideas grandes, austeras, etc., etc.", señal de que es algo más que defendible en buena crítica; y en fin, la especie de pánico de que parece V. poseído al *prometer* la alabanza. Como si le aguardara a V. la cárcel tras la primera palmada[156].

De aquí resultan contradicciones, apasionamientos y "partidos tomados" que desautorizan más al crítico que a la cosa juzgada; y *Clarín* vale mucho más que esto y tiene "misión" mucho más alta que cumplir.

---

[156] Clarín no se mostró todo lo entusiasta que hubiera querido Pereda. No es difícil, con todo extraer elogios: «Añado, además, la comparación que hace con Tolstoi y su personaje Levine que se siente agobiado en la ciudad y busca el campo como Pereda, que es algo más que ir al campo a tomar notas e impresiones como hacen otros. Y ha escrito una novela urbana como Levine lo hubiera hecho, con su candor y sus defectos. La novela es ante todo una valentía moral, más diré, cristiana» (OC, IV, 1177). Pero también notó defectos de *relumbrón*, de falta de conocimiento del medio en que acontece la novela (p. 1179) porque Pereda no ha vivido en esos ambientes. También anota que los personajes no hablan como deben por la misma razón de desconocimiento de esos lenguajes. Y es demasiado breve para analizar la complejidad del mundo que plantea.

Tras amagar estas críticas decía: «Como se ve, sólo un malvado, de pura mala intención que tenga, podrá decir que escribo una defensa de *La Montálvez*, que atenúo sus defectos u hago resaltar sus bellezas. No, y mil veces no. Admiro a Pereda; soy de los que opinan que al ingenio demostrado cien veces, y que llega a cierta jerarquía, se le debe más respeto y consideración que al escritor inútil, a quien conviene desengañar cuanto antes; pero no soy de los que piensan que el respeto y la consideración consisten en adular y encontrar en todo maravillas.» (pp. 1180-1181)

Y por eso hablaba de los defectos de la novela y continuó haciéndolo: la composición no le parecía adecuada, ya que al hablar de tres generaciones debiera haberse extendido más; hay saltos y caídas... y señalaba algunas. Y después como si se arrepintiera, en el último de los artículos: «con todas sus imperfecciones, es obra de importancia... [...] es un libro serio de veras» (1185). Estas oscilaciones fueran las que produjeron la protesta de Pereda en su carta.

Repítole que me atrevo a franquearme en estos términos, no ya por la novela que ya no ha de ser más ni menos de lo que es en realidad, sino (puedo jurárselo) porque me duele en el alma ver a un crítico como *Clarín* enfermo de tamañas debilidades, y mucho más el temor de ver que la poca crítica *buena* que tenemos en España se nos pueda ir por esos cerros… Malo es el desdén habitual de nuestra prensa hacia los libros; pero eso otro, elevado a sistema, sería mucho peor…

Y no sigo, porque aun cuando necesitaría las indicaciones de V., en privado, disculparían la exposición de lo mucho que me callo sobre el particular, en defensa "de mis intereses de autor" no quiero dar a V. el menor motivo para sospechar, que no son los intereses de V. y los nuestros, los de "la Sana crítica" en fin; los que defiendo más que los particularísimos de *La Montálvez*.

Por lo demás, el artículo o los artículos, con sus vacilaciones, contradicciones grandísimas y timideces inverosímiles, por otros cien motivos son altamente honrosos para el libro y sobre todo para su desilusionado autor que le estima y le admira a V. por encima de cuanto pueda imaginarse[157].

Por eso le pido perdón por las impertinencias que le haya costado este pleito ya fallado en ambas instancias, le doy las gracias que puedo, que nunca llegarán a las que le debo, y deseando que Dios le saque pronto de la nevera en que, según noticias continúan VV. encajonados, quedo, como siempre, suyo de todo corazón,

J. M. de Pereda

24.

Santander 16 de Marzo / 88

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: Con su carta del 6 se debió cruzar otra mía de la misma fecha, en la cual le avisaba a V. el recibo de su crítica publicada en *La Justicia*, y hasta me permitía reñirle un poquillo por cierta flaqueza de que le veía ado-

[157] Clarín le escribió a Menéndez Pelayo el 12 de marzo: «He leído *La Montálvez*, he hablado mucho de ella en un periódico que casi nadie lee, *La Justicia*; la he defendido de palabra y por escrito y ahora don José me echa filípica cariñosa, pero algo nerviosilla, quejándose de mi defensa. No ha visto en ella lo que yo creo haber puesto.» (Citado en González Herrán, *La obra de Pereda…,* ob. cit., p. 271)
Pero no estaba muy seguro y concluía después: «En este artículo he caído en el mismo defecto que noto en *La Montálvez*, he sido desproporcionado; tratando de un libro en que las bellezas, a la larga, oscurecen los defectos, he consagrado cuartillas y más cuartillas a poner reparos, y he dicho poco, casi nada de lo que en *La Montálvez* admiro. Pero no importa. Acaso más vale así. La malicia tiene en la pícara sociedad sus derechos. Digo respecto de mi conducta en esta ocasión, lo mismo que se puede decir respecto a la principal belleza de *La Montálvez*: *Qui potest capere, capiat*.»

lecer en aquel excelente trabajo literario. He visto los artículos de *El Globo* y de la *Revista de España*, a que V. se refiere[158].

Desde el mes de agosto tengo en mi poder una carta del *signore Cesareo*, y tres cuadernos extractos de la *Nueva Antologia* y remitidos como muestras de lo que aquel hace en Italia por la literatura castellana[159]. Francamente, me parecieron muy poca cosa estos trabajos críticos, y tan de poca conciencia en algunos particulares, que, si mal no recuerdo, confunde al doctor Thebussen (no se si se escribe así) Pardo de Figueroa, con el Marqués de este nombre[160]. Esto me desalentó algo y dejé, *por entonces*, de remitir al Sr. Cesareo, las obras que me pedía. Así fue corriendo el tiempo, hasta olvidarme del asunto; mas ahora que V. me le recuerda y me le recomienda, no solamente enviaré al susodicho *La Montálvez* y le añadiré las dos novelas anteriores a ella, sino que le escribiré una carta de lo más fina que sepa.

Tampoco yo he leído todavía *El cuarto poder*, que recibí pocos días hace[161]. Pienso despachar esta novela entre el domingo y el lunes próximos (hoy es viernes) y fijo días, porque a eso me obligan las inconexas tareas que me roban el tiempo ahora.

Pero sí he leído *La Madre Naturaleza*[162]. Me gusta, pero no tanto como *Los Pazos*, que es una novela de lo mejor que hay en su género. A Emilia la pierde el prurito de parecer sabia; y así sucede que en esta última obra, resulta la Naturaleza, que lo llena todo, mucho mejor observada que sentida y parecen las descripciones que tanto abundan, mejor que rasgos de poeta, observaciones de naturalista erudito. Además, el eje del asunto, es un amor incestuoso de dos

---

158 Salvador Rueda, «*La Montálvez*», *El Globo*, 20-II-1888. R. Gil Osorio y Sánchez [J. Mª Quintanilla], «Crítica literaria. La última novela de Pereda», *Revista de España*, 28-II-1888, pp. 606-618.

159 Giovanni Alfredo Cesareo (1860-1937), poeta, autor dramático y crítico italiano. Maria Caterina Ruta, «Giovanni Alfredo Cesareo e la cultura spagnola», en G. Santangelo (ed.*), Convegno nazionale di Studi Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l´opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento*, Palermo, 1990, pp. 145-174.

160 Mariano Pardo de Figueroa, escritor cuyo seudónimo era en efecto Dr. Thebussem. Pero el marqués de Figueroa, como indica Pereda, era Juan Armada y Losada.

161 Armando Palacio Valdés, *El cuarto poder, novela de costumbres*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1888. Dándole su opinión a Palacio Valdés en carta le decía: «Me gusta mucho más su parte seria que su parte cómica. En lo que puede llamarse el drama desde sus comienzos hasta su fin, hallo muy pocos y muy insignificantes reparos que poner; hay mucha verdad allí, grande interés en ocasiones y, sobre todo, arte.» La otra parte le gustaba menos aunque veía cuadros interesantes como la romería: «En el arte de escribir, nada hay que resista menos la falta de sobriedad que lo cómico. Al menor descuido se toca en lo caricato. Le hablo por experiencia propia, y en ello confío para que no le moleste mi franqueza.» (En Enrique Sánchez Reyes, «Cartas de Pereda a Palacio Valdés», art. cit., pp. 126-127)

162 Emilia Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, 1888. Para una valoración de las críticas de Clarín sobre estas novelas, véase Ermitas Penas, ob. cit., pp. 22-27.

niños hermanos, que repugna hasta por ciertos detalles excesivamente naturalistas… Otro de los pruritos de nuestra ilustre amiga. En fin, V. lo verá, y quizás piense de otro modo. Yo así lo siento y así se lo he dicho a ella, con toda la posible cortesía.

Abierto tengo también sobre la mesa, y esperando su turno, el libro de Marcelino, a que V. se refiere de un modo que no me extraña.

Estoy muy de prisa, y así va ello.

Suyo afmo.

J. M. de Pereda

25.

Santander 28 de Marzo / 88

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: Ayer recibí su carta del 22, y contando con que esta mía tarde otro tanto en llegar a manos de V. no quiero aplazar para mañana la grata tarea de escribirla. En esto de las buenas intenciones, nunca me parece bastante descubierto el fondo de las mías. Van, pues, estos garabatos pura y exclusivamente *para rectificar*, como dicen VV. los parlamentarios.

Comprendí su crítica *intus et foris*[163], hasta el detalle de la palabra *defensor*, subrayada también por V., en su acepción y alcance forenses; y prueba de lo que lo comprendí todo y supe leer hasta lo escrito "entre líneas", que, si mal no recuerdo, terminado mi franco y amistoso desahogo, le decía a V. que, por otras muchas razones, el artículo era muy honroso para el libro y para su autor; sobre todo para su autor que se veía enaltecido allí mucho más de lo que él se cree merecer; ¡si V. pudiera sentir toda la fuerza de la sinceridad con que lo afirmo! ¡Si conociera bien la idea que yo tengo formada de mi propio valer en el mundo de las letras!

Pero nada de esto se opone a lo otro; o sea, la razón de lo que me permití decir a V. en son de censura; lo cual no le hubiera dicho jamás, sin la prevención que V. me hizo, de enumerar defectos reales y hasta imaginarios, por temor a que le tacharan de "crítico amigo". Ajustada la crítica luego a esta medida, no me disgustó por lo que se refería concretamente a *La Montálvez*, libro que no vale, en mi concepto, ni la tinta que gastamos en hablar de él, sino como precedente de un sistema inconcebible en *Clarín* que en materia de claridades llega hasta la crudeza. Será un resabio mío, una aldeanada, todo lo que V. quiera, pero así como no me gustan los bombos cerrados, me satisface muchísimo ver en el crítico que me juzga (cuando el crítico es de la talla de *Clarín*) el mismo calor que para reñirme por lo malo, verdaderamente malo, para aplaudirme por lo bueno, verdaderamente bueno.

Ese es nuestro tribunal de apelación y el aliciente más poderoso, porque es la única manifestación ostensible que vemos del sentimiento público

[163] *Intus et foris*. Expresión latina: «adentro y afuera», «por dentro y por fuera».

los que para el público escribimos. No me allano, pues a esas componendas del crítico de raza con el que dirán. Sea justo aunque llegue a lo inexorable en sus rigores, y sufra las consecuencias de ello, como el autor en un libro arrostra los riesgos en la crítica, mala o buena.

Ahora venía bien aquí una demostración de que en el artículo de V. existen las vaguedades, timideces y hasta contradicciones mencionadas, en lo que *concretamente* se refiere a lo plausible del libro juzgado; pero tras de serme odioso este particular por lo que aparenta ser regateo de alabanzas, sería preciso un largo extracto, comentado, de la crítica, que no procede aquí. Súplalo, hasta cierto punto, este breve testimonio: aquí y fuera de aquí se han leído mucho sus artículos de V., y muchos son los lectores de ellos que me han hablado o me han escrito sobre la impresión que la lectura les ha dejado. "*Parece* que no le ha caído en gracia la novela", me han dicho en instancia unos; "*bien* leída la crítica, *resulta favorable*", han dicho otros; y al paso que todos ellos convienen en que al autor se le pone en los cuernos de la luna, nadie ha visto *claro* el parecer de V. sobre la obra. Este es el caso, que nada tendría de particular tratándose de un libro de tan dudoso mérito como *La Montálvez*, sin la consabida advertencia de V. en sus cartas, al lado de la enumeración de determinadas excelencias, para cuyo *examen* llega a faltarle tiempo y espacio en la crítica impresa, como V. mismo me lo declara después; y no otro fue el motivo por el cual me determiné a escribir a V. lo que le escribí, contando, como cuento ahora, con que no le serviría de disgusto. Y no insisto en nuevas explicaciones, por no quitar el mérito que yo doy al primer párrafo de su última carta, sobre el cual me permito la inmodestia de declarar a V. que es la pura verdad y que se la agradezco con toda el alma.

Viniendo, para concluir, a lo que me insinúa sobre intemperancias peligrosas de ciertos críticos regionales ¿qué he de decirle yo que V. no sepa? ¿Dónde no hay de eso y quien está libre de ello? Si V. me apura un poco, a eso llama *crítica* el público español, que no está acostumbrado a otra cosa; y en cuanto a *los míos*, es decir, a los que me sahuman a título de *genio conterráneo*, allá se las hayan con los que en Madrid han pecado y pecan aún por el extremo contrario; con los desdeñosos perdonavidas de la gacetilla, que de vez en cuando me dispensan la honra de acordarse de mí para decirme que, para novelista rural no dejo de tener *ciertas aptitudes*; o tal *afamado* crítico, como, pinto el caso, Ortega Munilla que acaba de presentarme delante de las por mí ofendidas damas en la corte, de cuerpo entero y vestido de mamarracho campesino, por no atreverse a destrozar en lid honrada a la novela[164]. ¡Oh, la crítica española…! ¡Si se trocaran un día los papeles…!

Concretándome al joven Quintanilla, que pueda llegar a valer infinitamente más que toda esa caterva de mentecatos y canallas, no solamente le tengo recomendado que escriba poco y al caso, sino también que no se acuerde del santo de mi nombre para tomar la pluma en la mano, a fin de que los que saben lo que le quiero no le tachen de apasionado en sus alabanzas. Pero ponga V.

[164] José Ortega Munilla, «Madrid», *Los lunes de El Imparcial*, 12-III-1888. Ya se ha visto más arriba cuánto le dolió esta crítica.

diques a la mar. Está en la edad de los entusiasmos, es verboso, y, como V. dice muy bien, la prosa no tiene las trabas del consonante; y ahí va eso[165].

Escríbame, y no dude nunca que le quiere y le admira siempre su afmo. amigo

J. M. de Pereda

26.

Santander 16 de Enero / 89

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: mientras quedo pidiendo a Dios el milagro de que le conserve a V. al acabar la lectura de *La Puchera*, el *paladar* con que comenzó a catarla, le pongo estos cuatro garabatos en respuesta, o mejor dicho, en cumplimiento del encargo que me hace V. en su carta del 12, y siento que tenga tan apurado el plazo, porque el tema ese merece larga plática que yo *echaría* con gusto, porque tengo el corazón repleto del asunto[166]. Relatado al vuelo, queda reducido a muy poco de lo que podrá V. ver en la semblanza mía, hecha por Galdós que precede a *El sabor de la tierruca*[167]. Él no había publicado más que *La Fontana de oro* y algunos artículos literarios que a mí me gustaban mucho, muchísimo. Yo era, a la sazón, padre de la patria, y había echado al mundo las dos series de *Escenas Montañesas*, muy conocidas de

[165] Resulta un tanto hipócrita Pereda, pues como queda dicho, fue el crítico que más se prodigó en defensa de la novela, inducido por el propio Pereda. Por si no fuera bastante, Quintanilla le tenía al tanto de lo que se publicaba en Madrid sobre él y aun antes de que aparecieran los artículos como puede verse en su correspondencia (González Herrán, *La obra de Pereda*…, ob. cit., p. 269, ejemplos).

[166] Clarín mencionó *La Puchera* en «Palique», *Madrid Cómico*, 23-II-1889, y «Revista mínima», *La Publicidad* (Barcelona), 8-III-1889.
El encargo al que se refería –en la siguiente carta se precisa más–, era la petición de datos sobre Galdós que Clarín necesitaba para escribir una breve biografía de Galdós. La aventura resultó más complicada de lo que él presumía al no proporcionarle Galdós los datos que le solicitó fiel a su costumbre de no hablar de sí mismo. Tuvo que aprovechar cuantos materiales pudo, incluida la carta casi completa de Pereda que incorporó a su texto. Véase, Jesús Rubio Jiménez, «Los deberes de la amistad: Clarín biógrafo de Galdós», ob. cit.
La común amistad con Galdós o con Menéndez Pelayo favoreció sin duda alguna la de Pereda con Clarín. Compartieron estos últimos muchas horas en Santander. Véase, Benito Madariaga de la Campa, *Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós: ejemplo de una amistad*, Santander, Librería Estvdio, 1991.

[167] Benito Pérez Galdós, «José M. de Pereda», en *El sabor de la tierruca. Copias del natural*, Barcelona, Tip.-lit. de G. Verdaguer, Biblioteca de Arte y Letras, 1882, pp. I-VIII. Ilustraciones de A. Mestres, grabados G. Verdaguer.

Galdós. Un día, del verano del 71, esperaba yo en el vestíbulo de una fonda de esta ciudad, a que bajara un amigo mío, a quien había avisado que le aguardaba allí. Maquinalmente me puse a leer la lista de huéspedes que tenía delante, y vi que uno de ellos era "D. Benito P. Galdós". Con ánimo de visitarle inmediatamente, pregunté por él a un camarero que pasaba. "Ahí le tiene V.", me respondió, señalando a un joven, vestido de luto, que salía del comedor. Me hice cruces mentalmente, porque no podía imaginarme yo que tuviera menos de cuarenta años un hombre que se firmaba *Pérez Galdós*, y además *Benito* y además hablaba de los tiempos de D. Ramón de la Cruz y de la Fontana de Oro, como si los hubiera vivido. Yo tenía entonces 38 años. Hablando, hablando, resultó que nos sabíamos mutuamente de memoria; y desde aquel punto quedó arraigada entre nosotros una amistad más que íntima, fraternal que, por mi parte, considero indestructible, cuando lejos de entibiarse con las enormes diferencias políticas y religiosas que nos *dividen*, más la encienden y estrechan a medida que pasan los años. Yo me explico este fenómeno por la admiración idolátrica que siento por el novelista y por la índole envidiable de su carácter dulcísimo; pero ¿cómo se explica en él la *fidelidad* que me guarda y el cariño con que me corresponde?… En fin, que no acabaría si me pusiera a escribir sobre este tema. Todos los veranos nos vemos aquí. En algunos de ellos me ha proporcionado el regaladísimo placer de pasar unos cuantos días conmigo en Polanco. Nuestra correspondencia epistolar ha sido frecuentísima durante algunos inviernos; y muy rara la carta en que hemos tratado en serio cosa alguna; y tanto de esa correspondencia como de nuestras conversaciones íntimas, he deducido siempre que fuera de la política y de ciertos puntos religiosos, en todas las cosas del mundo, chicas y grandes, estamos los dos perfectamente de acuerdo. ¿Será este el vínculo que más nos une y estrecha?

Un detalle curioso: Galdós que sería capaz de quedarse en *cueros vivos* por mí, no me regala sus obras cuando las publica, sin duda por no tomarse la molestia de empaquetar los ejemplares y mandarlos al correo[168].

Y es cuanto puedo decirle con la brevedad de una carta escrita al vuelo, y con unos dolores neurálgicos de pecho y vientre que no me dejan sosegar un mes hace.

Dígame lo que le parece *La Puchera* cuando la haya leído, por malo que ello sea, y mande a su buen amigo y admirador

J. M. de Pereda

[168] Clarín incorporó en su biografía la carta de Pereda prácticamente entera, desde «le pongo estos cuatro garabatos en respuesta...» hasta este punto. Sin apenas cambios respecto a la transcripción literal de la misma y que pueden obedecer en algún caso a diferente lectura de la nuestra: «los hubiera conocido» en lugar de «los hubiera vivido». No hizo por tanto caso a la petición de Pereda en su siguiente carta de que no transcribiera sus apresuradas notas tal cual.

27.

Santander 3 de febrero / 89

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: la noticia que me da V. al final de su carta del 29-30 pasado (cuya falta, hablando en pura verdad, comenzaba a ponerme en cuidado) me obliga a responderle casi a correo vuelto. Díceme V. que va a insertar íntegro en la semblanza de Galdós que trae entre manos, lo que yo le escribí sobre el origen y carácter de nuestras amistades; y como yo no escribí eso para que ocupara tan señalado lugar, le pido que por el amor de Dios que lo corrija, pulimente y ponga en cristiano, pues dudo mucho que lo esté en la precipitación y descuido con que fue despachado.

Contando con que será bien acogido mi ruego, le diré ahora que su juicio de V. sobre *La Puchera*, casi me curó por aquella noche de la condenada neuralgia que me está martirizando desde poco después de terminada la brutal tarea de este verano; y que siento en el alma que ahora que está el libro en el periodo álgido de su venta y manoseo, no salga en letras de molde y en un periódico de circulación, algo de lo bueno que V. piensa de él, aunque sea en un *palique*, pinto el caso, mientras llega la hora más lejana, de despacharse a su gusto en el folleto[169]. Hasta ahora solo se ha escrito en Madrid un artículo, en *La Época*, de Gómez de Baquero, y es posible que no pase de ahí la cuenta, con ese desdén que hay en la prensa española por los libros[170]. Sé por Suárez que la edición de gran ejemp°. va que vuela, y esto no deja de consolar, y tengo cartas abundantes en el tono de la de V., pero la negra honrilla del oficio quiere algo más… y esto va con los pocos de VV. que lo entienden[171].

[169] Según queda dicho, Clarín mencionó la novela en «Palique», *Madrid Cómico*, 23-II-1889, calificando el libro como «divino»; y «Revista mínima», *La Publicidad* (Barcelona), 8-III-1889. También a otros, como la Pardo Bazán, les iba parecer de lo mejor de Pereda con lo que reforzaban la idea de que su ámbito novelesco eran las costumbres de la montaña.

Demetrio Estébanez Calderón realiza un cuidadoso repaso del proceso de escritura y recepción de la novela, así como de su estructura fragmentada en cuadros; también la necesidad de leerla contando con lo que había sucedido con *La Montálvez* y su acerba polémica y otros aspectos en su «Introducción y notas» a la edición de A. H. Clarke en *Obras completas*, VII, Santander, Ediciones Tantín, 1999, pp. 15-53.

[170] Eduardo Gómez de Baquero, «Autores y libros», *La Época*, 25-I-1889. Pereda siempre miró con recelo hacia Madrid. Véase, Stephen Miller, «Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós», *BBMP*, LXIV, 1988, pp. 223-251.

[171] Continúan las quejas y suspicacias excesivas del novelista con la crítica madrileña. Pero hasta 39 críticas recogió en su propio dossier. Pereda se mostró una vez más quisquilloso.

Marcelino está en escribir, pero no sabe donde, y hasta ha pensado en *El Globo*… ya veremos por donde asoma la jeta, si es que al fin la asoma por alguna parte[172].

Y con esta no le canso más. Reproduzco aquí el ruego del principio, le doy por anticipado las gracias y me repito suyo cordialísimo

J. M. de Pereda

28.

Polanco 19 de Agto. / 90

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: vergüenza me da decirle a V. que es de fecha *9 de enero* la carta cuya contestación le debo; pero es el caso que después de los tristes sucesos a que V. hace referencia en ella y cuando yo me iba reponiendo un poco, ocurrió otra por el estilo; la muerte de un cuñado (viudo de una hermana mía) suceso que me trajo, antes y después, muchas noches sin dormir y muchos días de quehaceres engorrosos. Con todas estas cosas y una buena carga de trancazo me quedé desencuadernado.

En mayo me vine a esta soledad con ánimo de carenarme un poco con buen aire y mucha holganza; pero tentome el demonio, y púseme a escribir una novelita que había prometido a Yxart a regañadientes, para Henrich y Cía[173]. Termínela en Julio, sin levantar cabeza. ¡Figúrese V. lo que ella valdrá! Y aquí me tiene hecho una

[172] Lo hizo en *El Correo* (Madrid) el 11-II-1889: «*La Puchera*». El artículo se reprodujo en *El Atlántico* de Santander el día 12. La consideraba «el mejor libro de amena literatura» publicado entonces en España, poético y sugestivo acierto frente al error de *La Montálvez*, volviendo a sus mejores formas narrativas.

[173] José Yxart (1852-1895), crítico literario y de arte catalán, que promovió importantes proyectos editoriales en Barcelona.
Se refiere *Al primer vuelo*. José María Quintanilla escribió en «Gacetilla. El libro de Pereda» (*El Atlántico*, 10-V-1891), que redactó este libro contra su voluntad y por compromiso: «Él no gusta de vender sus obras, porque cree que venderlas es lo mismo que echar un hijo a la inclusa; pero tanto empeño tenía en editarle una la casa catalana citada Henrich y Cía y tanto insistieron para conseguirlo sus representantes que, al fin, el verano pasado, el ilustre escritor cedió y les dio palabra de escribirles una novela *corta*, como ellos querían.
Alcanzado este primer triunfo, la casa editorial pretendió otro, que le entregara la novela en octubre para que se publicara antes de Navidades, y, ¡santo Dios!, aquí comenzaron los apuros de Pereda. Cuando se le hizo la segunda solicitud estaba con las manos en otra masa, escribiendo *Nubes de estío*; ¿cómo dejar la obra comenzada?... ¿Cómo apartar la atención de ella y obligar a la fantasía a *hacer* otra novela? Su genio triunfó, guardó en un cajón las cuartillas que le ocupaban, dispuso otras y en poco

lástima preparando la maleta para irme mañana mismo a Caldas de Besaya (dos leguas de este pueblo) a remojar los achaques exacerbados con la brutal tarea, en aquellas aguas termales[174].

De V. he tenido a menudo noticias por el *Madrid Cómico* y algunas de ellas muy gratas para mí. Pocos días hace hallé en una librería de Torrelavega su último folleto con cuyo contenido, desde la cruz a la fecha, estoy enteramente conforme. Esto por lo que toca al fondo de la cosa; pues por lo que hace a la forma, miel sobre hojuelas[175].

Ayer estuve en Santander algunas horas, y parte de ellas con Galdós, cuya familia pasará allí todo el año, y él por consiguiente, aunque con breves escapadas a Madrid; lo que me sirve de satisfacción porque en tan buena compañía se me harán más llevaderas las largas horas del invierno, si el cólera u otra plaga semejante no se encarga de abreviármelas de otro modo más radical.

Aquí concluirá (Galdós, no el cólera) una novela cuyo primer tomo tiene ya escrito.

Yo dejé a fines del año pasado otra a medio hacer[176]. Si con la carena de las Caldas me entono algo, trataré de concluirla en octubre; y si no, tanto mejor para mí y para las "Letras patrias".

---

más de cincuenta días escribió *Al primer vuelo*, remitiéndola a los editores no en octubre sino en septiembre.»

Son muy iluminadoras al respecto sus cartas con Yxart. Véase, David Torres, «13 cartas inéditas de Pereda [a José Yxart]», *BBMP*, LVI, 1980, pp. 293-314. Sobre la importancia de estas cartas para conocer el proceso de creación de aquellas novelas, José Manuel González Herrán, «A propósito de unas cartas de José María de Pereda a José Yxart», *BBMP*, LVII, 1981, pp. 398-403.

José Manuel González Herrán, «Introducción» a *Nubes de estío*, en *Obras completas*, VII, Santander, Ediciones Tantín, 1999, pp. 429-444, reconstruye el proceso de gestación de la novela a partir de septiembre de 1889. Su idea era hacer una colección de cuadros de la vida provinciana y ensartarlos con una trama novelesca; se notaba escribiendo falto de pasión y de hecho la interrumpió durante el invierno de 1889 a 1890, para atender el encargo barcelonés.

[174] Fue el primer balneario construido en Cantabria. El diseño se hizo en 1806 y se construyó en 1826.

[175] En 1890, Clarín publicó los folletos literarios VI y VII, siempre en la Librería de Fernando Fe: *Rafael Calvo y el teatro Español* y *Museum (Mi revista)*.

[176] Se estaba refiriendo a *Nubes de estío*. José Manuel González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica de su tiempo*, ob. cit., pp. 382-388, ofrece detalles del proceso de escritura a partir de la correspondencia con Yxart entre 1889 y 1891. El crítico Luis Alfonso había sido el primero en pedírsela mientras trabajaba para la editorial. Retomó la idea Yxart. Negociaron durante algunos meses y al fin Pereda aceptó. Como queda dicho, el novelista dejó la escritura de *Nubes de estío* y se embarcó en la del nuevo relato que debía ser una novela *corta*, que comenzó el 14 de mayo de 1890. El manuscrito lleva como fecha final el 11 de julio, pero debió corregir después y entregó el original a finales de agosto a los editores. Con todo, no se logró sacar

No me atrevo a rogarle a V. que me escriba por miedo a que me responda que no lo merezco. De todas maneras conste la intención y asimismo que soy siempre de V. admirador y buen amigo

J. M. de Pereda

29.

Polanco 30 de sept. / 90

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: dos palabras por vía de despedida de aquí, de donde con harta pena y por tener que empezar dos de mis hijos con el *musa musae* este año, saldremos pasado mañana para Santander.

En una de mis escapadas a esta ciudad vi a Galdós y le di el recado que V. me encargaba para él en carta del 27 de Agto.

Quedó en escribirle y en mandarle el libro (colección de novelitas *simbólicas*, una de ellas la publicada en *Los Lunes*)[177].

Dígame qué tomo de mis *Obras* es el que le falta para enviárselo desde Santander enseguida.

No me sorprende lo que me refiere V. de su campaña crítica en *La España Moderna*[178].

A mí me recomendó doña Emilia esta Revista para colaborar en ella; y después de ponderarme la necesidad que había en España de una publicación *independiente* y que *pagara* bien a sus colaboradores, concluía ofreciéndome 75 pesetas por cada artículo y advirtiéndome que no se hablaría en ella sobre los libros escritos por autores que se hubieran negado a colaborar en la Revista. Tomé pie en tan burdo contrasentido para decir a la recomendante cuatro ver-

---

la novela en Navidades como estaba previsto ya que se retrasó el ilustrador. Véase, Raquel Gutiérrez Sebastián, «Las ilustraciones de *Al primer vuelo*, de José María de Pereda», *Salina*, 17, 2003, pp. 137-150.

[177] Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la Hoguera. El Artículo de Fondo. La Mula y el Buey. La Pluma en el Viento. La Conjuración de las Palabras. Un Tribunal Literario. La Princesa y el Granuja*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1889. Descripción bibliográfica en Hernández Suárez, ob. cit., p. 125.

[178] Según queda dicho en la introducción, el paso de Clarín por *La España Moderna* fue breve y accidentado. Véase, Antonio Rodríguez Moñino, *Clarín y Lázaro. Noticias de unas relaciones literarias (1889-1896)*, ob. cit. En junio de 1890 dejó Clarín de escribir en la revista después de que Lázaro no incluyera uno de sus artículos, que había entregado con retraso, rompiendo el compromiso de entregar uno cada mes. Le dejaba abierta una puerta y era que escribiera sobre la Pardo Bazán y le recordaba de paso que había rechazado publicar un fragmento de una novela de Pereda (Carta de 12 de junio de 1890, pp. 70-71)

dades; y tan claro se las dije que desde entonces anda muy retraída y recelosa conmigo[179].

En cuanto al Coburgo o como se llame el director del fregado ese, que se vino detrás de la recomendante con las mismas coplas creyendo hacerme un gran favor, también fue bien despachado[180]. Con que ya ve V. si puede chocarme lo que a V. le han hecho allí y lo que le dijeron al querer hablar de un libro mío.

Desengáñese V., todas las cosas se parecen a su amo y no es este ejemplo el que el que menos acredita el vulgar axioma.

Hace pocos días intenté ponerme a continuar la novela interrumpida el año pasado, pero tuve que dejarlo a las pocas cuartillas porque se conocía mucho el empalme. Soy hombre inútil para estas cosas en cuanto se me enfría la fragua. Obra que no me sale de un tirón, se la lleva la trampa[181].

¿Lleva muy adelantada la que tiene ofrecida a los sucesores de Ramírez con el donoso título que me dice en su carta?[182].

Ignoro el paradero de Armando. Si está en Oviedo, abrácele en mi nombre. A Genaro, que deploro su arrepentimiento de hacer una escapada hacia acá este verano, y V. lo que quiera de su afmo.

J. M. de Pereda.

30.

Santander 27 de Enero / 91

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: no recuerdo cuando le escribí a V. ni con que motivo, ni si lo hice después de venir de Polanco en Oct. último. Hoy le pongo estos renglones para decirle en ellos que por el mismo correo va un ejemplar de mi novela *Nubes de estío*, que acaba de imprimirse en casa de Tello y no sé si a la hora presente está o no está de venta en las librerías de Madrid, porque ese ejemplar es uno de los 4 que, como en casos idénticos, me ha remitido el impresor por vía de muestra[183].

---

[179] De la difícil relación que mantuvieron quedan rastros en las cartas que intercambiaron. Véase, José Manuel González Herrán, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», art. cit.

[180] Se refiere a José Lázaro Galdiano.

[181] Se trata de *Nubes de estío*. Sobre las dificultades que tuvo en su redacción, véase José Manuel González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit.

[182] Según nos indica José Manuel González Herrán acaso se refiera a *Tambor y gaita*, proyecto que Alas no llegó a culminar. Véase lo que dice después en la carta del 1 de abril de 1891.

[183] José María de Pereda, *Nubes de estío*, Madrid, Tello, 1891. Clarín la leyó enseguida y se refirió a ella en «Palique», *Madrid Cómico*, 7-II-1891.

La tal novela, interrumpida un año hace, fue puesta de nuevo en el telar en Oct. último, después del reventón que me di para despachar de un voleo la que anda por Barcelona, impresa ya, pero en manos del dibujante[184].

Olvidado del asunto de la primera y abrumado por el trabajo forzado de la segunda, al volver a la tarea de mala gana, solo traté de despacharla cuanto antes. Sin gran esfuerzo de atención podrá V. ver dónde está el empalme de las dos farsas y dejo ya el tronco para escaparme por las ramas. Decididamente me falta, entre otras muchas condiciones de novelista, la de la paciencia que es hija del amor a los propios frutos del ingenio. En este particular soy el padre más desnaturalizado que se conoce. No puede haber obra buena trabajando sin entusiasmo.

Esto se lo digo en confianza al amigo no al crítico, porque sé por demás que no tienen disculpa los defectos en un libro desde el momento en que su autor le imprime y le pone a la venta.

En fin, tal cual ha salido este, allá va con la única pretensión de que V. le lea sin aburrirse.

Con ello se dará por muy satisfecho su autor y amigo y admirador ancho. de V.

J. M. de Pereda

Ando en averiguaciones del paradero de Armando para remitirle el correspondiente ejemplar cuando reciba los que espero y decirle cuatro *frescas* a propósito de *La Espuma*, dándole de paso las gracias por el ejemplar que me han remitido los editores, supongo que por encargo suyo[185].

31.

[*J. M. DE PEREDA*]

Santander 1º de Abril / 91

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: entre si contesto en seguida su carta del 11 de marzo, o espero a la publicación del artículo que me anunciaba en ella sobre *Nubes de estío*, me agarró un constipado con humos de trancazo que me deslomó. En estas y otras, apareció el artículo en el suplemento de *La Correspondencia*[186];

[184] Se refiere a *Al primer vuelo. Idilio vulgar*, Barcelona, Henrich y Comp., 1891.

[185] Armando Palacio Valdés, *La Espuma*, Barcelona, Imp. de Henrich y Comp., 1890. Ilustraciones de M. Alcaraz y José Cuchy.

[186] Clarín escribió sobre *Nubes de estío* un «Palique» en *Madrid Cómico* el 7-II-1891 dando noticia de pasada de la aparición de la novela. El artículo de la *Correspondencia* apareció los días 22 y 29 de marzo en el Suplemento de Ciencias, Literatura y Bellas Artes. Fue recogido en *Ensayos y revistas* (1892). No está reseñada la versión periodística en las *Obras completas*. Pero sÍ recogido en el libro, OC, IV, 1577-1588.

pero como no acababa allí, aunque ya me hallaba yo en disposición de escribir, resolví aplazarlo hasta conocer todo el artículo, lo cual ocurrió ayer tarde. Tal es la causa de que le haya retrasado esta carta más de lo que debiera.

Al enviar a V. el libro le dije con la mayor sinceridad lo poco en que yo le estimaba por su mala contextura. De manera que todo lo bueno que V. ha encontrado en él, según me dice en la carta y confirma en el artículo, ha sido un hallazgo valiosísimo e inesperado, para mí; y por lo que toca a la defensa que hace V. de la novela contra las apasionadas y sañudas agresiones de la Sra. Pardo y su falderillo, todo agradecimiento me parece poco para pagárselo mezquinamente[187].

Consuelan mucho esos actos de honrada independencia en los tiempos que corren de bajezas de todas castas. Pero ¿de dónde viene ese venenillo? Porque el *estudio*, de fondos rencorosos y vengativos, que me consagra la Pardo en su último folleto, ya estaba escrito, según ella misma declaró en letras de molde, antes de darla yo motivos en *El Imparcial* para despellejarme vivo[188]; y en cuanto a Luis Alfonso… como no sea por lo de Alhelí[189], o por haber puesto

---

Lo defiende frente a Pardo Bazán que no ha visto argumento bastante para una novela en el libro y lo ha atacado por todos los flancos aunque de manera no convincente. El defecto mayor lo encuentra en la composición, que suele ser descuidada en Pereda, en sus desproporciones, no le gusta el despilfarro de prosa correcta que hay, los personajes limitados sobre todo en su manera de hablar y la insuficiencia de sus diálogos. En el segundo artículo continuó su defensa del libro, pero sobre todo atacando la suficiencia de ciertos críticos, en especial la Pardo Bazán y Luis Alfonso. Las cartas de Pereda son reveladoras para entender estas críticas: forman parte del frente común de ambos frente a la creciente presencia social de la Pardo Bazán, crecida desde su revista o desde *La España Moderna*. La independencia de Clarín en estas circunstancias era solo relativa.

[187] Ha analizado con detalle la polémica González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit., pp. 363-371. Y véase También lo dicho en su «Introducción» a *Nubes de estío* en *Obras completas*, VII, ob. cit., pp. 429-444. Sintetizo su información.

[188] José María de Pereda, «Los comezones de la Sra. Pardo Bazán», *El Imparcial*, 22-II-1891. La contestación de la Pardo a que se refiere debe ser, «Pereda y su último libro», en *Nuevo Teatro Crítico*, nº 3, 1-III-1891.

[189] Se refiere al personaje ridiculizado en *Nubes de estío*. Los aludidos respondieron. Abrió fuego la Pardo Bazán en *Los Lunes de El Imparcial* con «Los resquemores de Pereda» (9-II-1891); y se sumó Luis Alfonso, «La novela del enfado. (*Nubes de estío*, de don J. M. P.)», *La Época*, 20-II-1891. Replicó Pereda con «Las comezones de la señora Pardo Bazán» (22-II-1891); y finalmente ella con «Una y no más… al público y al señor Pereda».

Pereda, al parecer, no quiso continuar con la polémica, según González Herrán, *La obra de Pereda*…, ob. cit., p. 355, que rescata el texto de Federico Urrecha y José María de Pereda de la sección «Madrid», *Los Lunes de El Imparcial* (2-III-1891) donde en una nota –que firma Urrecha–, se citan párrafos de una carta de Pereda en la que este se excusa por no contestar al último escrito de la Pardo. González Herrán, ob. cit., pp. 363-371, explica con detalle cómo el detonante fue el capítulo XIII de la

algunas tachas, en una carta confidencial, a unas novelejas muy malas que publicó últimamente en un tomito, y a una de las cuales alude V. en un *Palique* del domingo, que, por cierto, es de oro con mostaza…[190] Sea por lo que fuere, ello es que arden ambos en iras reconcentradas contra mí y que a mí casi me alegra, por aquello de que "para poca salud mejor es morirse".

Bueno, ¿y cuándo sale la primera parte de *Su único hijo* de la cual me habla V. como próxima a publicarse? ¿Quiere decir con ello que está ya en prensa, o que anda cerca de estarlo? ¡Escasean tanto los libros de buena casta![191].

Entre los varios disparates que yo he cometido este año, el más garrafal consiste en haber consentido que esta Económica me proclamara candidato a la senaduría por la región leonesa. Cogí horror a esas cosas en las Cortes del 71, por no servir para ello ni para nada que me obligue a dejar el sosiego de mi casa y de mi familia[192].

Esta es la hora en que no sé cómo anda el fregado en definitiva, porque me he propuesto dejarme arrastrar a ciegas por los que a tales andanzas me han traído.

La única satisfacción, pero honda y de verdad, que he logrado en esta aventura, es el saber que V. y con V. esos insignes e inolvidables amigos de

---

novela, titulado provocadoramente «Palique» y que contenía una conversación entre un periodista madrileño –que venía a representar el tipo de crítica que Pereda no aceptaba– y un grupo de intelectuales provincianos a través de los cuales expresaba sus ideas sobre la crítica. Con este «Palique» respondía al varapalo que le habían dado por *La Montálvez*; era un ataque en toda regla contra la crítica madrileña que Pereda –como se ve en estas cartas a Clarín– menospreciaba por su suficiencia y a la que sometía a un ajuste de cuentas porque había tratado mal su novela *La Montálvez*.
Que la novela tenía mucho de novela en clave lo demuestran las anotaciones que Menéndez Pelayo fue haciendo en su ejemplar y que rescata oportunamente González Herrán en su «Introducción» citada, pp. 434-435. Y él mismo ha ofrecido un cuidado análisis de «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas», *BBMP*, LIII, 1977, pp. 357-381.

[190] Clarín, «Palique», 28-III-1891. En *OC*, VIII, 111-116. Critica lo pesados que se están poniendo doña Emilia y Luis Alfonso con Pereda, sobre todo este, que escasea en talento y como escritor «es soso como una calabaza» aunque sea un caballero muy fino. Sus libros de imaginación le parecen «los catálogos del Printemps y del Saint-Joseph, con muestras de telas y todo»… «tiene el *tic* de la aristocracia, como fuente de inspiración literaria, y esto le pierde. Sin esta manía no escribiría novelas ni le pondría a uno (y a otro) en el compromiso de decirle que las ha leído sin haber podido leerlas.» (113-114) Etc.

[191] No es la primera vez que alude al largo proceso de gestación de esta novela de Clarín, que tanto le costó en efecto escribir.

[192] Benito Madariaga de la Campa, *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de Librería Estvdio, 1991, pp. 333-336. Su candidatura fue presentada por las Reales Sociedades Económicas de León. Sufrió una dura derrota. Competía con Montero Ríos, que contaba con los compromisarios gallegos. No fueron suficientes los apoyos obtenidos en Santander, León, Liébana, Oviedo y Zamora.

Oviedo, han echado en mi obsequio la montera al aire, y se disponen a luchar por que triunfe mi candidatura en esa Económica.

Esto lo estimo yo infinitamente más que la senaduría, la cual, si la lograra, había de pesarme como una cruz. Sírvale a V. esta cordialísima declaración de respuesta a lo que sobre el particular me indica en su carta, y sirva también para todos esos amigos a quienes no escribí yo en su día por no ser entonces de mi competencia ese trámite, y mas acá por razón del trancazo que voy corriendo, y escribiré tan pronto como me halle en disposición de hacerlo sin protesta de mi cabeza que hace ya rato me está pidiendo que no me alargue aquí ya mucho más.

Galdós está para llegar de su expedición a Toledo, y yo a pique de emprender otra a Madrid, lo cual me tiene con escalofríos[193]. No sé si recordará V. haberme oído hablar ahí del defecto de tartamudez que tiene mi hijo mayor. Supe el año pasado que podía curarse en un instituto que hay en París exclusivamente para esa clase de achaques. Pedí informes y me los dieron buenos; y teniendo ya resuelto el viaje para el mes que viene, acabo de ver en *La Época* el anuncio de que Mr. Chevrin (¿Chervin?), director de aquel instituto, abrirá en Madrid el 13 del corriente mes un curso en 20 lecciones, y no quiero desaprovechar las ventajas que esto me ofrece. Con este fin he escrito preguntando si piensa el doctor abrir un 2º curso; y si me contestan que no, cuénteme V. en viaje dentro de 6 u 8 días, o en los primeros de mayo, si me responden que sí[194].

De cualquier modo, le avisaré para su gobierno y cumplimiento de ese deber mío.

Entre tanto, dígame si recibió los tomos X y XI de mis *Obras*, que le envié tan pronto como su otra carta del 30 de Enero, sobre cuyo contenido nada tengo ya que decirle aquí[195].

Al primer vuelo, continua impresa desde fin de año y esperando los muñecos del dibujante. Dudo que salga a la calle en todo abril, aunque vayan tirando pliegos a medida que entregue dibujos el ilustrador[196].

Suyo de todo corazón, afmo. admirador y amigo

J. M. de Pereda

---

[193] La estancia de Galdós en Toledo relacionada con la escritura de su novela *Ángel Guerra*.

[194] Benito Madariaga de la Campa, *José María de Pereda*, ob. cit., pp. 354, menciona este curso intensivo de 20 días que siguió el muchacho con resultados positivos durante el mes de abril. Se trata de su hijo mayor, Juan Manuel, nacido en 1870 y que moriría trágicamente en 1893, disparándose con una escopeta. Estuvo muy unido a su padre, a quien acompañó también en su viaje a Cataluña en 1892 y quien lo introdujo en el negocio de la fábrica familiar. Padecía estados depresivos y seguramente lo llevó consigo a Barcelona para distraerlo: Laureano Bonet, «Pereda entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña», *Literatura, regionalismo y lucha de clases*, Barcelona, Universidad, 1983, pp. 117-204.

[195] Volumen X, *El sabor de la tierruca* (1889). Volumen XI, *La puchera (*1889).

[196] Confirma que el retraso en la aparición de la novela se debía al trabajo del ilustrador. *Al primer vuelo* apareció en una edición cuidada con ilustración de Apeles Mestres en

32.

SANTANDER 9 abril / 91

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: cumpliendo lo que le ofrecí en mi carta anterior, que supongo en su poder, le participo que hoy mismo salgo para Madrid, y que residiré en el Hotel de Madrid (Mayor, 1) donde recibiré con sumo gusto sus cartas y sus encargos.

Por Pepe Quintanilla deben saber V. y el amigo Comella, lo honrado que me considero desde que sé que están VV. dispuestos a ir a León para votar mi candidatura, que ya no retiraré, aunque solo me quedaran esos dos votos que valen un triunfo.

No se le olvide decirme cuando me escriba, si recibió los 2 tomos que le faltaban de mis *Ob. Completas*.

Sin tiempo para más se despide aquí, con un abrazo aplicable también a esos amigos, este que lo es de V. de todo corazón

J. M. de Pereda

33.

Madrid 10 de Mayo / 91

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: todavía estoy en Madrid (Arcadia) como puede V. ir viendo; pero en vísperas de salir allá con el cuerpo, porque con el espíritu estoy en mi tierruca desde [que] la dejé un mes hace. El jueves próximo, antes que los *Isidros*[197] hagan intransitable el camino e inhabitables los trenes de vuelta, emprenderé yo la mía, *Deo volente*[198], al rincón de mi casa, en la cual espero hallarme el viernes.

Téngalo V. presente para lo que guste mandar; y a este fin se enderezan principalmente como cualquier Cañete diría, estos breves renglones[199].

Si no ha llegado a manos de V., llegará muy pronto un ejemplar, que le remitirán desde Barcelona Henrich y Cía., de *Al primer vuelo*, puesta ya a la

1891. Sobre la relación entre imagen en esta novela véase Raquel Gutiérrez Sebastián, «Las ilustraciones de *Al primer vuelo*, de José María de pereda», *Salina*, 17, 2003, pp. 137-150.

[197] Se refiere a los visitantes provincianos que acudían a Madrid para las fiestas de San Isidro el 15 de mayo.

[198] *Deo volente*, expresión latina: «si Dios quiere».

[199] Debe ser una alusión irónica al crítico Manuel Cañete.

venta, y con unas ilustraciones que tumban de espaldas por lo pésimas.[200] Si cuando lea el libro lo cree merecedor de una mención de V. en letras de molde, se lo agradeceré; y si no, tan amigos como siempre. Lo cierto es que no puede predecirse nada bueno en la suerte de ese libro, pura obra de arte en su mayor parte con sencillez, venido al mundo para ser gustado por paladares que aún están escaldados por el rescoldo de los últimos *acontecimientos literarios*[201].

A propósito de estas cosas un padre agustino del Escorial ha publicado el primer tomo de una obra en dos con el título de *La Literatura española en el siglo XIX*. Tengo un ejemplar a la vista y seguramente recibirá V. otro remitido por el editor o por el autor. Por lo que voy viendo, la obra aunque a la ligera, tiene jugo de buena casta y no me sorprenden los elogios que Marcelino, que ha leído el tomo en capillas, me hizo de ella. El autor, a quien conozco, es un mozo que no tiene, como quien dice, pelo de barba, y mucho menos de tonto.

Celebraría que hallara V. en su obra motivos de aplauso, y, en caso contrario, que no la mencionara[202].

Salude de mi parte a todos esos buenos amigos y téngame siempre por suyo devotísimo

J. M. de Pereda

---

[200] Apeles Mestres, quien ya había ilustrado *El sabor de la tierruca* (1882), fue el ilustrador de la novela. A Pereda, que no era mal dibujante, pero de gusto anticuado, le disgustaron los trabajos del artista catalán. Se quejó en sus cartas a José Yxart. Esta edición puede verse digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes. Raquel Gutiérrez Sebastián, «Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca*, de Pereda», *Salina*, 14, noviembre de 2000, pp. 127-136.

El proceso de génesis, publicación y recepción de la novela ha sido estudiado por Anthony H. Clarke en su «Introducción» *Al primer vuelo* en *Obras completas*, VIII, Santander, Ediciones Tantín, 2001, pp. 15-60. Ahonda también en el análisis de las críticas de Pereda a la imaginaria Villavieja donde sitúa la acción, asunto al que A. H. Clarke ya se había referido en «*Al primer vuelo*: contribuciones al estudio de una cenicienta», en *Nueve lecciones sobre Pereda*, ob. cit., pp. 135-158.

[201] Pereda se temía que tras la polémica suscitada por su anterior novela –*Nubes de estío*– los críticos madrileños estarían a la espera para vengarse.

[202] Francisco Blanco García, *La literatura española del siglo XIX*, Madrid, 1891-1894. Véase la voz correspondiente en F. Baasner y F. Acero Yus (directores), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 145-147. Ignoraba Pereda el poco afecto que Clarín sentía por la obra del agustino; o quizás fue después cuando su incompatibilidad se puso de manifiesto. Ramón Esquer Torres, «Las luchas del siglo XIX: el padre Blanco García y Leopoldo Alas Clarín», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 38, 1962, pp. 241-255. Chocaron con frecuencia y Clarín le dedicó ácidos comentarios. Véanse, «Palique», *Madrid Cómico*, 13-II-1892 (En OC, VIII, 278-283). «Revista literaria», *Los Lunes de El Imparcial*, 29-II-1892 (OC, VIII, 303-305 en especial). «Palique», *Heraldo*, 8-V-1895 (OC, IX, 161-164), etc.

34.

Polanco 22 de junio de 1891

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: habiéndole avisado a V. mi salida de Madrid y mi reinstalación en Santander, casi me considero obligado a poner en su conocimiento que me hallo en estas apacibles y frondosas soledades desde el día 18, para lo que guste mandar.

Porque en lo tocante a cartas de V., ya voy viendo por la reciente experiencia que debo considerarlas como cosas del otro mundo.

Lo principal es que siga V. bueno; y eso me consta por haberle visto paliqueando en el *Madrid Cómico* varias veces, y una sola, pero buena de veras en *El Heraldo*.

Si tuviera la esperanza de que llegaría V. a escribirme más tarde o más temprano, le preguntaría aquí si llegó a su poder el ejemplar que debieron remitirle de Barcelona los editores de *Al primer vuelo*, esa noveleja mísera para la que no ha habido en la prensa de Madrid una mención, si se exceptúa la del *Nuevo Teatro Crítico*, en que continúa la Sra. Pardo cobrándose en mis carnes las tiras que saca V. de su pellejo[203]. Pero aunque sea para despellejarme a mí, al cabo resulta citada la novela, que ser la mía y mala por mil, no lo es tanto que no valga seis renglones de anuncio en los periódicos que la han recibido gratis de los editores.

¿Cuándo sale la de V.? Tengo sobre la mesa más de una docena de ellas que me han sido regaladas durante mi ausencia; y el demonio me lleve si hay dos entre las que llevo digeridas a la fuerza que valgan un maravedí.

Suyo siempre de corazón

J. M. de Pereda

Aun no he leído el último tomo de *Ángel Guerra*[204].

35.

Polanco 1º de Julio / 91

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: la carta a que se refiere V. en la que me escribió el día de San Juan se cruzó en el camino con la mía. Estoy, pues, en posesión, como se dice entre los cultos del comercio, de las dos cartas con V.

---

[203] Se refiere, en realidad, a varios artículos de Pardo Bazán: los de su polémica con Pereda –que este no quiso continuar–, a propósito de *Nubes de estío* ya mencionado y al posterior artículo en *Nuevo Teatro Crítico* sobre *Al primer vuelo*.

[204] Benito Pérez Galdós, *Ángel Guerra*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1891, en tres tomos correspondientes a sus tres partes. Descripción bibliográfica en Hernández Suárez, ob. cit., p. 133.

A propósito de la Pardo: *El Heraldo* que recibí por el mismo correo que la última de aquellas, contenía una crónica de Valladolid, que le remito adjunta por si no la conoce V.

Me parece el colmo de lo cursi, y lo más acabado en el género que corresponde a esa mujer. Y a los hombres que de ordinario la rodean, es decir, a los únicos que pueden resistirla. También le incluyo copia de un soneto que me enviaron manuscrito poco tiempo hace, con encargo muy encarecido de que no descubriera al autor. Como nada me prohibían fuera de eso, a nada respetable falto transcribiéndoselo a V., que debe conocerlo, porque tiene gracia y miga; y si, *pongo por caso*, le pareciera a V. tan bien como a mí, y quisiera dar una copia de esa copia a un amigo en confianza, por mí, que corra.

Lo que me cuenta V. del ruso lo sabía yo por Quintanilla que lo vio en *La España Moderna*. Por cierto que el mismo coincidió con otro que pudiera poner el caso en su verdadera luz. Pocos días antes de publicarse esa mención del libro ruso, había recibido yo una carta de Oller, recién llegado de París, en la que me pedía, de parte de Isaac Pavlovsky, antiguo y buen amigo suyo, *Sotileza* y *Pedro Sánchez*[205]; los cuales libros le envié con la dirección que Oller

[205] Isaac Pavlovsky era un periodista ruso corresponsal de la revista *Novoia Vremia* de San Petersburgo (donde publicó una traducción de *El amigo Manso* de Galdós); viajó por España y escribió unos *Esbozos sobre España contemporánea* (San Petersburgo, 1889).

Hay que situar todos estos comentarios en el enrarecido clima en que se desenvolvían sus relaciones con la Pardo Bazán y con *La España Moderna* donde habían acabado vetados tanto Clarín como Pereda. Alguna luz arroja al respecto, Dolores Thion Soriano-Mollá, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano / Ollero y Ramos, 2003.

Pero para conocer la relación con los escritores españoles resulta imprescindible el estudio de José Manuel González Herrán, «Un nihilista ruso en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán y Pereda», *Anales Galdosianos*, XXIII, 1988, pp. 83-108. Documenta con precisión su trayectoria, cómo fue Galdós quien lo introdujo en ambientes literarios españoles a mediados de los años ochenta. Conectó muy bien con escritores como Oller con quien mantuvo una larga e interesante correspondencia y que estuvo alojado en su casa en París. Tradujo al ruso su novela *La Papallona*.

En lo que se refiere a la Pardo Bazán, lo conoció en París y le proporcionó información para sus conferencias del Ateneo que dieron lugar a su libro sobre *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Manuel Tello, 1887. En 1890 parece que sus relaciones se habían enfriado. Entretanto había publicado un libro importante sobre España en Rusia: *Ocherki sovremennoi Ispanii, 1884-1885* (San Petersburgo, 1889), del que hubo intento fallido de traducción al español por parte de Oller.

Pues bien, así las cosas, en los números 29 y 30 de *La España Moderna*, mayo y junio de 1891, Ernesto Bark publicó un extenso trabajo titulado «La España contemporánea según un reciente libro ruso», sobre algunos capítulos del libro. Las omisiones dieron lugar a una cierta polémica en la que estuvo implicado Pereda, según recuerda González Herrán. Es a esto a lo que se refiere la carta a Clarín que citamos y que parece

me daba. Ahora bien: Pavlovsky es autor del libro de que se trata, muy amigo de Oller y traductor al ruso de una de sus obras. Nada de particular tiene que jamás haya oído mencionar el santo de mi nombre; pero ¿es creíble que, puesto a escribir sobre la novela española, no haya dedicado unas líneas de cortesía a Narciso Oller?[206]

Y no dedicándoselas, como, según mis noticias, no se las dedica ¿no cabe suponer que esa y otras omisiones las cometiera el crítico de la Revista de Lázaro, por encargo expreso de la Pardo, o por espontáneo afán de ensalzarla más y más?

Hay que ver ese libro para salir de dudas. Todo es creíble en esa mujer y sus adherencias ¡Qué tarasca!

Ayer vi a Galdós en Santander, y hablamos largamente de estas cosas y otras más honradas. Excuso decirle a V. que estuvimos en todo perfectamente de acuerdo, hasta en el modo de despellejarle a V. Cuando envíe a Madrid lo que tenga a bien escribir sobre mi último librejo, hágame el favor de avisármelo, porque no recibo aquí ni *El Imparcial* ni *La Correspondencia*. ¿Ha visto el libro del P. Blanco? Le saluda cariñosamente su admirador y amigo

J. M. de Pereda

---

movida por su creciente inquina contra la Pardo Bazán. A sus malas artes se debía que su nombre no apareciera citado o tampoco el de Oller, lo cual era más inexplicable teniendo en cuenta su larga relación. Por boca de Quintanilla, propaló Pereda sus críticas sobre lo que suponían había ocurrido. Los comentarios hechos a Clarín van en la misma dirección de desacreditar a la Pardo Bazán más que a Pavlovsky o a Bark incluso.

Es cierto que Pereda había escrito a Pavlovski por indicación de Oller para enviarle algunas novelas suyas y que se le quejó en carta de su ausencia en aquel artículo. Doña Emilia en todo caso salía muy favorecida en la obra original. Muchos son los aspectos curiosos de la polémica, pero no pueden ser detallados en esta ya demasiado extensa nota; remitimos al estudio de González Herrán para otros detalles. Además, Dolores Thion Soriano-Mollá, «Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky», *La Tribuna*, *Cadernos de estudios de la casa de Emilia Pardo Bazán*, 1, 2001. Y José Manuel González Herrán y Dolores Thion Soriano, «Tres cartas de José María de Pereda a Isaac Paulovski», *BBMP*, LXXVI, 2000, pp. 563-572. En este último completan la información sobre las cartas enviadas por Pereda a Pavlovski con motivo del artículo de *La España Moderna*. Pereda reconoce que debió haberse enfadado menos, pero no renuncia a denunciar «los mangoneos e intrusiones pedantescas» de la Pardo Bazán que «la están haciendo insoportable y enajenándola todas las simpatías en esta república literaria de la cual quiere ser, a todo trance, no sólo presidenta, sino dictadora, y esta tendencia notoria que en hombre sería abominable, en una mujer es hasta repulsiva.» (Cit. en p. 571) Véase también la reciente biografía de su nieto Jacques Pavlovsky, *Isaac Pavlovsky, suivi de* En cellule*, mémoires d´un nihiliste*, Orthez, France libris, 2011.

[206] De su largo trato se conserva una amplia correspondencia en el Archivo Municipal de Barcelona según nos indica José Manuel González Herrán.

36.

Polanco15 de Sete. de 1891

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: el difunto Romea, el bueno, el inolvidable "don Julián", como le llamábamos "sus íntimos", habiéndole preguntado yo en una ocasión en Santander, qué le parecía de cierta obra, de algo extraña contextura, que acababa de representar en aquel teatro, me respondió con aquella suavidad de tono y energía de acento que le eran peculiares: "yo no sé si eso es drama, o comedia, o sainete largo; pero sea lo que fuere, es lo cierto que me gusta mucho". A mí me sucedía lo mismo y al público también.

Recuerdo este suceso, porque algo semejante a la contestación de Romea se me ocurrió a mí después de leer *Su único hijo*[207]. "Yo no sé, me dije, si esto es una novela en toda la extensión de la palabra, o un cuadro *edificante* de familia o *despilfarro* de variaciones caprichosas sobre un tema determinado; pero sea lo que fuere, es una cosa muy buena."

Ya supondrá V., amigo don Leopoldo, que lo de "cosa muy buena" no lo dije por la calidad del tema, que no es ni puede ser de mi gusto, moral y ortodoxamente pensando; pero como una cosa es el barro y otra muy diferente la obra que con él modelan las manos del artista, malo y todo como es el barro de que V. se ha servido para la suya, la admiro y la celebro por el derroche de ingenio, de gracia, de agudeza y de talento que hay en ella sin contar con que tiene capítulos de tan magistral hechura como los mejores de los más duchos y afamados novelistas. Este es mi leal sentir que le expongo a V. a la buena de Dios y sin *peros* de microscopio y al alambique; porque eso de *contar los hilos* en un tapiz oriental, tenga este la forma, los colores y el dibujo que tuviere, más propio lo considero de funcionarios de aduana, que del modo de estimar las buenas obras de arte.

La *crítica*, por supuesto, tan reservadita como siempre. Ni siquiera ha roto el silencio para vengarse de V. Son de lo que no hay los tales *chicos* esos. ¿Envió V. al fin la novela a la bizarra capitana de todos ellos? ¿Ha dicho algo, bueno o malo, en su *Teatro*, si es que existe todavía?[208].

He sido algo moroso en escribir a V. después de haber recibido el ejemplar que Fe me mandó y cuando ya había leído la novela en otro que compré en Torrelavega, porque no hay tarea que más tiempo robe que la de no hacer nada, como yo en la que yo estoy empeñado desde que vine de Santander, y con propósitos firmes de no enmendarme a tres tirones[209].

---

[207] Leopoldo Alas, Clarín, *Su único hijo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1890.

[208] Se refiere a Emilia Pardo Bazán y su revista *Nuevo Teatro Crítico*.

[209] Fernando Fe y Gámez (1845-1914), librero y editor madrileño con quien Clarín mantuvo una larga relación comercial. Véase, J. Blanquat y J. F. Botrel, *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981. Edición y notas.

A V. le escribí bastante tiempo hace. Supongo que no se extraviaría la carta.

Suyo de todo corazón admirador y amigo

J. M. de Pereda

37.

Santander 24 de febr. / 93

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: por el correo de ayer escribí a los Sres. Estrada, Ordóñez, Canejo y Barrio y Mier. Al Sr. Argüelles no le conozco[210].

A los tres primeros no les apunto la menor sospecha de que puedan vacilar siquiera: al contrario, doy por supuesto que se habrán anticipado a mi deseo, por tratarse de quien se trata. A Barrio y Mier le hablo en el sentido que V. me indica; pero como de propio impulso después de haber sabido que se presentaba la candidatura de Marcelino para senador por esa Universidad[211]. Para mover los mismos obstáculos habíaseme ocurrido escribir hoy al marqués de Cerralbo, porque yo fío muy poco de mis fuerzas; pero supe anoche por D. Marcelino (padre) que su hijo es amigo de aquel señor, y convinimos en que escribiera el 1º al 2º y le pidiera este verbalmente el favor que iba a pedirle yo por escrito. Y mande V. otra cosa en la seguridad de que me complace empleándome en servicio de tan buena causa y de tan excelente abogado.

Pero ¿qué tacha ponen esos señores a Marcelino para negarle sus votos? Porque yo no sé que le haga la competencia ningún candidato íntegro ni carlista, único motivo que podía disculpar su actitud, enfrente del autor de *Los Heterodoxos Españoles*.

Gracias por sus mil valorados (¿?) deseos de una obra nueva mía. Desgraciadamente (para mí solo, se entiende) no podré satisfacérselos hasta… Dios sabe cuando. Por el mes de nov. comencé una novela, la última probablemente, la que falta a mi modesta *Obra*; la de los altos Montes; pero avezado a trabajar en el apartamiento y la tranquilidad de mis talleres en Polanco, los ruidos y las distracciones de esta fueron apartándome poco a poco de la tarea hasta apagar los hornillos de la máquina y enfriaron por completo el entusiasmo. Dos meses hace que no escribo una cuartilla[212].

---

[210] La carta se refiere a algunas de las múltiples gestiones realizadas buscando apoyo a su candidatura al senado, ya mediante cartas, ya con gestiones de personas conocidas.

[211] Matías Barrio y Mier era un político carlista natural de Palencia. Fue catedrático de historia del Derecho en la Universidad Central de Madrid. Sobre la candidatura de Menéndez Pelayo, véase, Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 661-665.

[212] Se refiere a *Peñas arriba* cuyo proceso de escritura se dilató un tiempo, sobre todo a causa del suicidio de su hijo Juan Manuel, que lo sumió en la desesperación y en la impotencia para escribir. J. M. González Herrán, *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, ob. cit.

De Galdós no sé más sino que aún anda por Madrid y que no me ha contestado a una carta que le escribí preguntándole cuándo pensaba volver. Vive en el Paseo de Sta. Engracia, 49, pral.

A V., aunque me ha negado tiempo hace el favor de sus cartas, no le he perdido de vista, gracias a su pasmosa fecundidad que le permite colaborar en una multitud de periódicos.

Estos amigos agradecen a V. mucho sus recuerdos y se los devuelven cariñosísimos, particularmente Pepe, que tiene verdadero delirio por V.

Aunque no me escriba, no me arroje por completo de su memoria; pues si no es digno de tan señalada merced el escritor por sus fechorías literarias éslo y mucho, por lo bien que le quiere a V. y lo cordialmente que le admira, su obligado amigo

J. M. de Pereda

38.

[*Papel de luto*]

Santander 12 de Dicb. / 93

Sr. D. Leopoldo Alas

Tiene V. razón, mi querido amigo, al decirme, como me dijo en su cariñosa carta del 10 de Se. que solo volviendo los ojos a Dios, puede resistirse el peso de ciertos infortunios. Sin mi fe arraigada en su justicia y en su misericordia; sin haber visto un testimonio más de lo eternamente inescrutable y misterioso de sus designios en la manera de arrebatarme aquel ángel, dechado de bondad y de virtudes cristianas, yo no sé que habría sido de mí[213].

Así y todo para que yo despierte del letargo en que he vivido desde entonces, ha sido necesario el estruendo de una conflagración tan espantosa como la del día 3 de Nov.

La contemplación de sus estragos y el sentimiento de los dolores propios compartidos con los ajenos, me han vuelto un poco a la vida. Aprovechando esta tregua de relativo sosiego, emprendí la tarea, antes imposible para mí, de pagar las innumerables deudas de gratitud que tengo contraídas con las almas buenas que, como V. acudieron a fortalecerme con sus consuelos en aquellos días de prueba[214].

[213] El infortunio a que se refiere es el suicidio de su hijo Juan Manuel en los primeros días de septiembre. Véase, B. Madariaga de la Campa, *José María de Pereda*, ob. cit., pp. 364-365. Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 679-680.

[214] Alude al incendio y a la explosión del barco *Cabo Machichaco* en el puerto de Santander el 3 de noviembre de 1893 y a la tragedia ocasionada, que no solo sacó al novelista de su ensimismamiento sino que luego lo utilizaría en *Pachín González*. Véase un relato pormenorizado del trágico suceso en Benito Madariaga de la Campa,

Perdone, pues, mi tardanza en avisarle el recibo de su carta, muy agradecida, y que Dios le libre de pasar tan hondas y de dolores tan agudos, como los que han venido a entenebrecer la vida de su reconocido amigo que le abraza,

J. M. de Pereda

39.

Santander Febr. 8 / 95

Sr. D. Leopoldo Alas

Queridísimo amigo: aunque por decreto de Dios estoy curado de pompas y vanidades de todas especies, por lo que de sagrado tiene para mi el libro a que V. se refiere en su cariñosa carta del 31 de Enº., no pueden serme indiferentes los aplausos que reciba del lector que en sus manos le tome; y han de serme mucho más gratas, si el lector es de los que saben leer; y por esta escala arriba, imagínese V. a qué y en qué profundidades no habrán sonado los vítores con que V. saluda las páginas que lleva leídas, sabiendo como sabe, la opinión en que le tengo como *lector* y como juez. Considere ahora también la inquietud en que me tendrá el temor de que al avanzar en la lectura, haya ido desencantándose, y el gusto con que, si no se desencanta, le veré a V. en *El Imparcial*, "contándoselo a todo el mundo". Esos mismos capítulos que V. pondera en su carta, entusiasmaron a Marcelino cuando se los leí recién hechos; y como aún no me ha escrito después de publicado el libro, me tiene con las mismas inquietudes que V.[215].

De los trances negros, amargos, por que ha pasado la hechura de ese libro, bien llamado por Cavia "de los tristes destinos", le dará una idea lo que se declara al pie de la dedicatoria, y no le digo más, por no descubrir y manosear esta herida que sangra, y sangrará mientras lata mi corazón[216].

José María de Pereda, ob. cit., pp. 399-411. O en la «Introducción» de Salvador García Castañeda a su edición de *Pachín González* en *Obras completas*, IX, Santander, Ediciones Tantín, 2008, pp. 21-46. Y la edición de *Pachín González*, realizada por José Manuel González Herrán y Benito Madariaga de la Campa, Santander, Ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Santander, 1985.

Pereda fue testigo de las consecuencias del suceso desde la ventana de su casa en los siguientes días. El barco transportaba 172 cajas de dinamita y el resto de la carga y el propio buque hecho pedazos salieron disparados como proyectiles ocasionando numerosas muertes y heridos junto con un enorme incendio.

[215] Se refiere a *Peñas arriba* y una vez más iba tratando de orientar la lectura crítica de la novela.

[216] Mariano de Cavia, «*Peñas arriba*, por D. J. M. de P.», *El Liberal*, 31-I-1895. Reproducido en *El Atlántico* el 3 de febrero. Se refirió en él a las teorías sociales y políticas de la novela, que en su opinión respondían al regionalismo tradicional y a la presentación de un patriarcado cristiano y socialista de progenie tolstoiana. Son asuntos que

Por algo que he leído recientemente sabía que andaba en ensayos en el Español, una pieza dramática de V. que será buena, no lo dudo; pero que lo declaren así ciertos *chicos*, esos que se le han subido a las barbas a Galdós, casi lo niego. En fin, Dios quiera que el triunfo de V. sea tan completo como grandes son mis deseos[217]. En el caso de Galdós, no hallo más que una *circunstancia* que perjudica a nuestro insigne amigo: el púlpito y la ocasión que ha elegido para decir tan grandes y tan bien dichas verdades. Me escribió largamente al enviarme el drama impreso, y le contesté largamente también[218].

He sentido en el alma la muerte de mi amigo Estrada, y mucho más desde que supe la pena que lo mató, porque yo me asombro muy a menudo y doblemente desde que conozco su caso, de andar todavía entre los vivos. ¡Qué casta de dolores la de estos, amigo mío! ¡Que Dios misericordioso no se los haga conocer a V. jamás!

Mucho placer he tenido al volver a ver letra suya. Repítame el favor cuando termine la lectura del libro, y no dude que siempre le quiere y le admira de corazón su buen amigo y compañero

J. M. de Pereda

40.

Santander Febr. 21 / 95

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi muy querido amigo: le pongo estos renglones en los cuales no sé verdaderamente qué decirle después de haber leído la salutación con que honra V. y enaltece en *El Imparcial* del último lunes a *Peñas arriba* y a su autor[219]. Creo

---

ha ocupado mucho a la crítica perediana posterior. Añádase, José Manuel López de Abiada, «Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: del regionalismo provinciano al paternalismo localista», BBMP, LXII, 1986, pp. 163-187. Con los trances «negros, amargos», se refiere al suicidio de su hijo mientras escribía la novela y de aquí la dedicatoria de la misma.

[217] Alude al complicado proceso de montaje que condujo al fracaso del drama cuando se estrenó el 23 de marzo de 1895. Clarín la editó enseguida, ayudándole en la corrección de pruebas Galdós: *Teresa*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895.

[218] Debe referirse al estreno de *Los condenados* y a la intensa polémica que suscitó, respondiendo Galdós a sus detractores en el prólogo con que editó el drama.

[219] Clarín, «Revista literaria. *Peñas arriba*, por D. J. M. de P.», *Los Lunes de El Imparcial*, 18-II-1895. OC, IX, 72-75. Apunta la dificultad de acceder a su prosa para quien no esté familiarizado con su tierra y paisaje, que es lo que destaca más en el artículo Clarín. Nunca le había visto tan grande dentro de sus personales registros.
Se reprodujo en *El Atlántico* de Santander el día 20. Volvió Clarín a escribir sobre la novela en parecidos términos en «Revista mínima», *La Publicidad*, 25-II-1895 y en su «Revista literaria», *Las Novedades* (Nueva York), los días 28-II y 7-III-1895. En este

haber indicado a V. algo en mi carta anterior sobre el interés particularísimo, hondo, *único*, con que miro esta obra, por tristes y determinados motivos[220]. Juzgue el más duro de entrañas, si en un estado de ánimo como el mío, pueda haber alabanzas que, por la calidad de lo alabado, aparte de lo exquisito de la forma, sean más dignas de estimarse en el fondo del alma, que esas de V. No sé si me explico bien, pero estoy seguro de que V. me ha comprendido. Para coronamiento de esta lícita satisfacción, tengo una carta de Marcelino empapada en los mismos sentimientos de V. Dice del libro, entre otras enormidades, que es "un *sursum corda* que habrá de resonar y está resonando ya en muchos corazones". Sobre la Naturaleza en él presentada, parece que se han copiado VV. dos mutuamente hasta las palabras. Esto es muy digno de ser tomado en cuenta.

Tengo noticia de que Galdós piensa echar su correspondiente párrafo en *El Correo*[221]. Después de esto ¿qué más ya si Marcelino diluye el contenido de su carta en un artículo impreso?

Algo más queda, sin embargo. El deseo vivísimo de conocer lo que queda pendiente en el artículo del *Imparcial,* y que debe V. haber publicado en otra parte, según me dice en su carta última, que le agradecí muchísimo. Dígame qué periódico español lo ha dado a la luz para adquirirlo[222].

He visto con sumo gusto la reaparición de sus *Paliques* en el *Madrid Cómico*, donde se echaban muy de menos, no obstante los sabrosos y bellísimos cuentos con que V. los reemplazaba. ¡Qué mina de oro acendrado esa que Dios le ingirió a V. en la cabeza! Creo habérselo dicho más de una vez, y no me cansaré de repetírselo: en lo de los *cuentos*, no tiene V. ni ha tenido ni es fácil

---

último artículo insiste en que, como siempre, es novelista *tendencioso*, de catolicismo tradicionalista, pero esta vez «es un *canto épico*, en forma de novela realista, a la naturaleza, en las profundidades de su misterio, estético, religioso y sugestivo; y en este respecto Pereda no ha escrito cosa mejor, ni igual, ni es fácil encontrarla por el estilo en otras literaturas.» (OC, IX, 88). Para una valoración de la novela, véase Anthony H. Clarke, «El regreso a la tierra natal: *Peñas arriba* dentro de una tradición europea», *BBMP*, LX, 1984, pp. 213-269. Y Anthony H. Clarke (ed.), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997.

[220] Se confirma una vez más la importancia que en la escritura de la novela tuvo la muerte de su hijo Juan Manuel y que esta es una novela crepuscular y sombría, de sombras amenazantes y donde se presiente la desintegración del hombre en la tierra como ha señalado la crítica en diferentes ocasiones.

[221] Galdós en carta a Clarín del 23 de febrero de 1895 se mostró impresionado por el «interior» de don Celso que era para él «cosa grande, magistral». En Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, ob. cit., p. 275. En su amplio recuento de críticas, González Herrán (*La obra de Pereda ante la crítica…*, ob. cit., pp. 413-418), no obstante, no localiza ningún artículo específico del novelista canario, aunque sí una semblanza más general, «Don José María de Pereda», publicada en *Nuevo Mundo*, 14-III-1895, en un número casi monográfico sobre el novelista montañés con motivo de la aparición de su novela.

[222] Debe referirse a los artículos publicados en *La Publicidad* de Barcelona y en *Las Novedades* de Nueva York citados.

que llegue a tener quien se le iguale. Y la comedia ¿Cuándo se estrena?[223]. Suyo de corazón

J. M. de Pereda

41.

Santander 30 de Abril de 1895

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: Súmeme V. con los que han dicho o en adelante digan que si no hay en *Teresa* una obra teatral de *grato* entretenimiento, se descubre, en cambio, un autor dramático de muchos bríos[224].

Son, en efecto, demasiadas negruras y demasiados harapos aquellos para que vea y sienta lo que hay debajo, y de luz y de belleza y de novedad en la desdichada y heroica mujer del minero, un público que devora a *Asmodeo* y se entusiasma con *La Gran Vía*[225]. Pero todo se andará, como se ha andado en la novela. Conque ánimo y adelante… y muchas gracias por el regalo del ejemplar.

También se las doy a V., aunque un poco retrasadas, por el envío de un artículo publicado en *Las Novedades* de Nueva York sobre *Peñas arriba*[226].

Días antes había recibido otro ejemplar remitido directamente de allá.

Pepe Quintanilla, que ha leído *Teresa*, opina lo mismo que yo acerca del valor de esa obra, y desea que se lo declare a V. así, añadiendo su aplauso al mío. Cumplo con sumo gusto su encargo.

En cuanto reciba ejemplares del tomo XV de mis obras, (*Peñas arriba*), puesto ya a la venta, le mandaré a V. uno, con otro del XIV (*Nubes de estío*) que también debe faltarle a V.

Le abraza su agrdo.

J. M. de Pereda

---

[223] Se refiere a *Teresa*, el debatido drama de Clarín que generó una intensa polémica.

[224] La carta se suma a las numerosísimas adhesiones que Clarín recibió de sus amigos, apoyándole frente a los ataques recibidos por su drama. Véase ahora, Leonardo Romero Tobar, «Relación bibliográfica de reseñas y críticas de *Teresa*, la pieza teatral de Clarín», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 945-950.

[225] *Asmodeo*, seudónimo del crítico literario y escritor costumbrista Ramón de Navarrete y Fernández Landa (1820-1898), que se prodigó en numerosos periódicos y revistas a lo largo del siglo.
La Gran Vía, con libro de Felipe Pérez y González y música de los maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, fue una revista teatral de excepcional aceptación desde su estreno en 1886.

[226] Clarín, «Revista literaria», *Las Novedades* (Nueva York) 7 de marzo de 1895.

42.

Santander Oct. 7 (4?) / 95

Sr. D. Leopoldo Alas
Oviedo

Mi querido amigo y compañero: por excusado tengo decir a V. lo que pienso y juzgo del lance en que se halla empeñado a la hora presente, considerado desde todos los imaginables puntos de vista, cuán noble y *racional* me parece la actitud de V. manifestada por Armando y Buylla a los representantes de la otra parte, y cuáles son los votos que hace en presencia de esa quijotada inconcebible después de lo que llevamos visto, leído, oído y deplorado a voces en España de algunos años acá, este su colega y amigo incondicional que desde aquí le saluda y acompaña en espíritu

J. M. de Pereda[227]

43.

Santdr. Marzo 3 / 96

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: celebro que no le haya disgustado mi último librejo, nacido para completar un tomo de artículos o cuadros, publicados ya y lanzado al mundo en la forma en que V. lo ha conocido, por *decreto* terminante de estos amigos. Y principalmente de Marcelino, a quienes se lo leí una noche de las últimas Navidades.

Y ahora, oiga V. y perdone una puerilidad de las más salientes cosas mías. Recibí, no ha mucho el tomo de *Cuentos morales*[228]; pero como he andado muy mal de salud, y cargado al mismo tiempo de raras y complicadas ocupaciones, no pude leerle a mi gusto hasta unos días antes de ponerse a la venta *Pachín González*; y ¡pásmese! me pareció una inconveniencia llenarle a V. de piropos en la misma carta en que le anunciara el envío de una obra mía[229]. Esta es la

[227] Se refiere a la polémica que mantuvo con la Armada por sus críticas a su actuación durante el conflicto cubano. Varios cuerpos de la Armada se sintieron ofendidos por sus artículos y enviaron una comisión a Oviedo. Allí se reunieron en casa de Clarín, quien los recibió acompañado por sus representantes Armando Palacio Valdés y Adolfo Buylla. No se logró acuerdo y el asunto acabó cuando perdió actualidad. Véase Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 767-772.

[228] L. Alas, *Cuentos morales*, Madrid, La España Editorial, 1896.

[229] *Pachín González*, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1896. Clarín la comentó al menos en tres ocasiones: «Palique», *Heraldo de Madrid*, 3-III-1896, acusando recibo del libro. «Revista mínima», *La Publicidad* (Barcelona), 7-III-1896 (OC, IX, 512-514): la conside-

puerilidad; y por lo que *aparentemente* ofenda a la sesuda formalidad de V., le pido perdón. Ahora le diré o mejor, le repetiré, lo que ya le tengo dicho más de dos veces: que no hay nada parecido en nuestra literatura a eso que V. llama *cuentos* y que casi nunca me lo parecen a mí, como en este caso me sucede: más bien son *semblanzas* de gentes y de *cosas*; pero de mayor hondura y alcance "moral" que muchos libros "morales", en el sentido que da V. a esta palabra en el denso prólogo que acompaña a su última colección. Conocía ya varios cuentos de ella, entre otros el de la admirable *conversión* de *Chiripa*, para el que no hay pareja en el almacén de mi recuerdo, si no es el que leí pocos días hace en *El Imparcial* con el título de *El Rana*. Ese modo de *ver* y de *hacer* que V. tiene, es un soberano privilegio que debe V. a Dios, por el cual debe estarle muy agradecido. No hay terreno para V. en el que, puesto a cavar, no le resulte una mina de oro, pero de ley, *nativo*; y además, otra mina de gracias y donaires. Y vaya viendo, por esta muestra, a la cual me limito aquí, si andaba yo bien provisto, en aquellas kalendas, de sahumerios… hasta marearle.

Pienso, en efecto, ir a Madrid, como principio de un viaje a Andalucía, recomendado y hasta impuesto por la *Facultad* y por la familia[230]. Me cuesta un triunfo moverme de casa; pero es lo cierto que la vida que hago en ella, de cerca de tres años acá, no es para echar carnes, ni el mejor remedio para levantar este espíritu que se me cae a pedazos, ni para combatir los achaques que me ha hecho pasar un invierno desastrado.

Por saber algo de esto Marcelino y por tenerle prometido tiempo ha lo mismo que a Galdós, asistir a la recepción académica de este, surgió a la muerte del pobre Castro y Serrano, entre los *inmortales* que tienen el mal gusto de desear verme a su lado, el proyecto de aprovechar estas y otras coincidencias para salvar el obstáculo que han siempre los Estatutos a mi ingreso[231]. Propusieronme

---

ra «un poema… elegiaco» sin dejar de ser épico (512); «es, además de la pintura de una gran catástrofe colectiva, un apólogo ascético, noble, profundo, sencillo, cuya lección no está en los lugares comunes retóricos, sino en la catástrofe misma.» (513). Y en *Los Lunes de El Imparcial*, 11-V-1893 (OC, IX, 568-571), centrándose más en el recorrido del personaje.

La base de la novela es la explosión del vapor *Cabo Machichaco* en el puerto de Santander el 3 de noviembre de 1893, ya mencionada, pero hasta dos años después no emprendió Pereda la escritura de su novela. La originalidad de su planteamiento consiste en hacer girar el relato en torno a un joven aldeano que debe embarcar para América; con la explosión queda separado de su madre y Pereda narra el proceso que sigue buscándola. Madre e hijo vuelven al final a casa, renunciando este a emigrar. Así junto a la crónica del desastre plantea un tema tan importante como la emigración, que venía ocupándole y preocupándole desde sus años mozos.

[230] Pereda viajó a Andalucía con su hija María, visitando despacio sobre todo Córdoba, Granada y Sevilla, pero realizando también excursiones más breves a Itálica, Carmona, Cádiz, Jerez o Puerto de Santa María. En Jerez conoció entonces su hija a quien después sería su esposo.

[231] El obstáculo no era otro sino que el candidato a académico tenía que estar domiciliado en Madrid. Se vadeó tal dificultad haciendo que residiera un tiempo en un do-

el plan, con la conveniente traza, y como cabalmente deseaba yo algo que en adelante me obligara por deber, a moverme de aquí de vez en cuando, acepté, sin otras condiciones que las que V. hubiera impuesto en un caso igual o parecido. Lo demás, ha sido para v*ocinglería* de la prensa charlatana. Las últimas noticias que tengo son de habérseme elegido por unanimidad en la votación previa del jueves.

Mi salida de aquí, acompañado de mi hija, no podrá ser hasta mediados de abril; y V. me dice que irá a Madrid la Semana Santa ¿No tendría yo la fortuna de encontrarme con V. allá, o la mayor aún de que se estrenara para después de Pascua la obra dramática que, según dicen lo próximos, ha presentado V. en el Español? Dígame lo que haya sobre todo esto, pues me interesa saberlo[232].

Entretanto y siempre, es de V. agdo. amigo y admirador que le abraza

J. M. de Pereda

¿Por qué se ha tragado *El Heraldo* el *Palique* de V.? ¿Serán respetos a *Fernanflor*, el impaciente?

44.

Santander 27 de Set. / 96

Sr. D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: por los periódicos que llegaron anoche a mis manos me enteré de la desgracia que le aflige a V.[233]. Con alma y vida le acompaño en su dolor, y pido a Dios que no le niegue los consuelos que me dispensó a mí muchos años hace en un caso idéntico. Y no me atrevo a decirle más por respeto a la santidad de su pesadumbre, uno de los tributos más dolorosos de la mísera vida humana. *Sursum corda*, amigo mío, y acabará por envidiar al ser querido que le precedió algunos días en el término de la jornada; porque a mí me parece, humanamente sintiendo y pensando, que con la excepción de algunos ejemplares desnaturalizados entre la miseria de abajo y las vanidades de arriba, todas las madres se van derechas al cielo.

Allá le espera a V. la suya y aquí queda rogando por ella su amigo que le abraza

J. M. de Pereda

---

micilio madrileño. Detalles en Benito Madariaga de la Campa, *José María de Pereda*, ob. cit., pp. 419-428.

[232] Tras el fracaso de *Teresa*, Clarín barajó la posibilidad de un nuevo estreno, esta vez de su drama *La millonaria* en el Teatro Español. Finalmente se frustró. Véase, Y. Lissorgues, ob. cit., pp. 808-813.

[233] Fallecimiento de la madre de Clarín.

45.

[*J. M. de Pereda*] saluda afectuosamente a su amigo *Clarín* por conducto del dador de la presente, Mr. E. E. Vincent, de *La Nouvelle Revue* y otras de París, y se le recomienda con encarecimiento.

Santander agto. 24 / 98[234].

Jesús Rubio Jiménez
Antonio Deaño Gamallo

[234] Se trata en esta ocasión de una tarjeta de visita con el nombre del escritor impreso y a la que se ha añadido el texto transcrito.

[235] No se incluyen las referencias bibliográficas de la prensa de la época ni las de las primeras ediciones iterarias.

Bibliografía crítica citada[235]

Aguilera y Santiago, Ignacio. (1967). *Epistolario de Laverde Ruiz y Menéndez Pelayo, 1874-1890*. Santander. Diputación Provincial. 2 vols.

Akers, John. (1984). «José María de Pereda´s Historical Novel, *Pedro Sánchez*: out the Garden and into de City». *Neophilologus*. 68. 375-379.

Alas, *Clarín*, Leopoldo. (2002-2009). *Obras completas*. Oviedo. Ediciones Nóbel. XII vols. Edición coordinada por Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Con editores particulares en los diferentes vols.

Baasner, F. y F. Acero Yus (directores). (2007). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid. CSIC.

Bensoussan, Albert. (1982). *José Yxart (1852-1895). Théâtre et critique à Barcelone*. Lille. ANRT. Tesis doctoral.

Bensoussan, Mathilde. (1970). *L´ amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcis Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d´ Oller*. Rennes. Faculté des Lettres. Tesis doctoral.

Beser, Sergio. (1962). «Documentos clarinianos», *Archivum*. 12. 507-526.

Blanquat, Josette y Jean-François botrel. (1981). *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*. Rennes. Université de Haute-Bretagne. Edición y notas.

Bonet, Laureano. (1983). «Pereda entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña». *Literatura, regionalismo y lucha de clases*. Barcelona. Universidad. 117-204.

Bonet, Laureano. (1988). «*La Montálvez*, de José María de Pereda. Un naturalismo distorsionado». *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Y. Lissorgues ed. Barcelona. Anthropos. 533-549.

Bonet, Laureano. coord. (1992). *José María de Pereda, en la lejanía*. *Ínsula*, 547-548. julio-agosto.

Bonet, Laureano. (2002). «Clarín en Pereda, Pereda en Clarín: unas cartas sobre *La Regenta*». Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez eds. *Leopoldo Alas Clarín*. Barcelona. Universidad de Barcelona. 261-293.

Bonet, Laureano. (2003). «Leopoldo Alas, crítico literario: una acción ética e ideológica». *Obras completas*, *IV (Crítica)*. 25-107.

Bonet, Laureano. (1992). «Sonidos, imágenes, volúmenes: Pereda entre la risa abstracta y la tentación decadentista». *Ínsula*. 547-548. Julio-agosto. 17-20.

Botrel, Jean-François. (1979). «Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín». *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. Barcelona. Editorial Laia. 123-133.

Botrel, Jean-François. (1994). «Antonio de Valbuena et la langue espagnole: critique et demagogie». *Bulletin Hispanique*. 96-2. 485-496.

Botrel, Jean-François. (2005). «El intelectual y la pluma de "hacer pesetas"». *Obras Completas*, IX. Oviedo. Ediciones Nóbel. 7-36.

Botrel, Jean-François. (1998). «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)». L. F. Díaz Larios y E. Miralles eds. *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. De Romanticismo al realismo*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 471-489.

Botrel, Jean-François. (2011). «Introducción» y edición». Leopoldo Alas, Clarín. *Cuentos morales*. Madrid. Cátedra.

Bravo-Villasante, Carmen. (1970-1971). «28 cartas de Galdós a Pereda». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252. 9-51.

Caudet, Francisco. (1996). «Introducción y notas» a *Sotileza*. *Obras completas*, VI. Santander. Ediciones Tantín. 15-52.

Clarke, Anthony H. (1984). «El regreso a la tierra natal: *Peñas arriba* dentro de una tradición europea». *BBMP*. LX. 213-269.

Clarke, Anthony H. (1991). «Cartas de Pereda a Laverde». *BBMP*. LXVII. 157-270.

Clarke, Anthony H. (1992). «Así que pasen ciento diez años; el secreto de *Pedro Sánchez*». *Ínsula*. 547-548. Julio-agosto. 20-21.

Clarke, Anthony H ed. (1997). *Peñas arriba, cien años después: José María de Pereda, crítica e interpretación*. Santander. Sociedad Menéndez Pelayo.

Clarke, Anthony H. (2001). «Introducción» a *Al primer vuelo. Obras completas*, VIII. Santander. Ediciones Tantín. 15-60.

Davis, G. (1971). «The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán». *Hispanic Review*. 39-4. 378-394.

Davies, Rhian. (2002). *Galdós y Lázaro. Una breve y fructífera colaboración (1889-1891)*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano y Ollero y Ramos.

Esquer Torres, Ramón. (1962). «Las luchas del siglo XIX: el padre Blanco García y Leopoldo Alas, *Clarín*». *Boletín de la Sociedad castellonense de Cultura*. 38. 241-255.

Estébanez Calderón, Demetrio. (1999). «Introducción y notas» a *La Montálvez*. *Obras completas*, VII. Santander. Ediciones Tantín. 15-53.

Fernández-Cordero y Azorín, C. (1968). «Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla». *BBMP*, XLIV. 169-327.

Gamallo Fierros, Dionisio. (1983). «En el ciento cincuenta aniversario de Pereda». *La Voz de Asturias* (Oviedo). 20-VIII a 20-XI.

Gamallo Fierros, Dionisio. (1983). «La tarde y la noche en que Pereda y Galdós estuvieron en Lugo». *El Progreso* (Lugo). 18-IX.

Gamallo Fierros, Dionisio. (1987). «*La Regenta* a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín». *Actas del Simposio Internacional, Clarín y La Regenta en su tiempo*. Oviedo. Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias. 277-312.

García Castañeda, Salvador. (1996). «Los estudios sobre José María de Pereda (1986-1996)». *Siglo diecinueve*, 2. 7-31.

García Castañeda, Salvador. (2004). *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda*. Alicante. Universidad de Alicante.

García Castañeda, Salvador. (2008). «Introducción» a *Pachín González. Obras completas*, IX. Santander. Ediciones Tantín. 21-46.

González Herrán, José Manuel. (1977). «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas». *BBMP*. LIII. 357-381.

González Herrán, José Manuel. (1981). «A propósito de unas cartas de José María de Pereda a José Yxart». *BBMP*. LVII. 398-403.

González Herrán, José Manuel. (1981). «Sobre la elaboración de *La Montálvez*, de Pereda: texto inédito de la primera redacción de dos de sus capítulos». *BBMP*. LVII. 219-252.

González Herrán, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estvdio.

González Herrán, José Manuel. (1983). «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas». *BBMP*. LIX. 259-287.

González Herrán, José Manuel. (1988). «Un nihilista ruso en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán y Pereda». *Anales Galdosianos*. XXIII. 83-108.

González Herrán, José Manuel. (1992). «Un nuevo epistolario perediano». *Ínsula*. 552. 5-8.

González Herrán, José Manuel. (1992). «Pereda y la novela regional». *Ínsula*. 547-548. Julio-agosto. 35-36.

González Herrán, José Manuel. (1999). «Introducción» a *Nubes de estío. Obras completas*, VII. Santander. Ediciones Tantín. 429-444,

González Herrán, José Manuel. (1990). «Introducción» en José María de Pereda. *Pedro Sánchez*. Madrid, Espasa Calpe. Col. Austral.

González Herrán, José Manuel. (2003). «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire.

González Herrán, José Manuel. (2006). «Los libros barceloneses de José María de Pereda». *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. Monográfico 7 de

Barcelona. Metròpolis Mediterrània (Barcelona. Ajuntament de Barcelona). Septiembre. 35-44.

González Herrán, José Manuel y Benito madariaga, eds. (1985). *Nueve lecciones sobre Pereda*. Santander. Institución Cultural de Cantabria.

González Herrán, José Manuel y Dolores Thion Soriano. (2000). «Tres cartas de José María de Pereda a Isaac Paulovski». *BBMP*. LXXVI. 563-572.

Gullón, Ricardo. (1944). *Vida de Pereda*. Madrid. Editora Nacional.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2000). *Entre el costumbrismo y la novela regional:* El sabor de la tierruca, *de José María de Pereda*. Santander. UNED Cantabria.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2000). «Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca*, de Pereda». *Salina*. 14. Noviembre. 127-136.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2002). *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa perediana (1876-1882)*. Santander. Ayuntamiento de Santander-UNED Cantabria.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2003). «Las ilustraciones de *Al primer vuelo*, de José María de Pereda». *Salina*. 17. 137-150.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2006). «Diez años de estudios sobre José María de Pereda (1996-2006)». *Siglo Diecinueve (Literatura hispánica)*, 12.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. (2009). «Pereda novelista ilustrado», *Moenia, Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago* (Lugo). 199-224.

Hernández Suárez, Manuel. (1972). *Bibliografía de Galdós, I*. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Iribarren, José María. (1962). *El porqué de los dichos*. Madrid. Aguilar.

Lissorgues, Yvan. (2007). *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras*. Oviedo. Ediciones Nóbel.

Madariaga de la Campa, Benito. (1991). *José María de Pereda. Biografía de un novelista*. Santander. Ediciones de Librería Estvdio.

Madariaga de la Campa, Benito. (1991). *Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós: ejemplo de una amistad*. Santander. Librería Estvdio.

Madariaga de la Campa, Benito. (1992). «Pensamiento político y xenofobia en Pereda». 547-548. Julio-agosto. 23-24.

Martínez Cachero, José María. (2001). «Odiado Clarín: el libelo *Pan de compadres...*». *Ínsula*. 659. 20-21.

Miller, Stephen. (1988). «Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós». *BBMP*. LXIV. 223-251.

Ortega, Soledad. (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid. Revista de Occidente. Introducción y edición de Soledad Ortega.

Pardo Bazán, Emilia. (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid. Manuel Tello.

Pardo Bazán, Emilia. (1989). *La cuestión palpitante*. Barcelona. Anthropos. Edición y estudio de José Manuel González Herrán.

Pavlovsky, Jacques. (2011). *Isaac Pavlovsky, suivi de* En cellule*, mémoires d´un nihiliste*. Orthez. France libris.

Penas Varela, Ermitas. (2003). *Clarín crítico de Emilia Pardo Bazán*. Santiago. Universidad de Santiago de Compostela.

Pereda, José María de. (1884-1906). *Obras completas*. Madrid. Tipografía de la Viuda e Hijos de Manuel Tello. 1884-1906. 17 vols. Dirigidas y administradas por él mismo e impresas en Madrid por Manuel Tello y sus sucesores.

Pereda, José María de. (1991-2008). *Obras completas*. Santander. Ediciones Tantín**.** XII vols. Dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán.

Pereda, José María de. (1990). *Cuarenta cartas inéditas a Manuel Polo y Peyrolón*. Santander. Fundación Marcelino Botín. Edición de M. L. Lanzuela Corella.

Pereda, José María de. (1982). *Sotileza*. Madrid. Alhambra. Edición, introducción y notas de Enrique Miralles.

Pereda, José María de. (1985). *Pachín González*. Santander. Ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Santander. Edición de José Manuel González Herrán y Benito Madariaga de la Campa.

Pereda y Torres-Quevedo, M. F. de y E. Sánchez Reyes. (1953). *Epistolario de Pereda y Menéndez y Pelayo*. Santander. CSIC.

Pérez Gutiérrez, Francisco. (1985). «¿Por qué *Pedro Sánchez*? (La salida de Pereda hacia dentro». *Nueve lecciones sobre Pereda*. 91-118.

Randolph, Donald Allen. (1972). *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del postromanticismo en España*. Chapel Hill. University of North Carolina.

Rodríguez-Moñino, Antonio. (2001). *Clarín y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias (1889-1896)*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos. Con un «Prospecto» de Juan Antonio Yebes. 9-17.

Romero Tobar, Leonardo. (1993). «En los orígenes de la bohemia: Bécquer, "Pedro Sánchez" y la revolución de 1854». P. M. Piñero, R. Reyes Cano eds. *Bohemia y literatura*. Sevilla. Universidad de Sevilla. 27-49.

Romero Tobar, Leonardo. (2009). «Relación bibliográfica de reseñas y críticas de *Teresa*, la pieza teatral de Clarín». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid. CSIC. 945-950.

Rubio Cremades, Enrique. (2001). «Entre el costumbrismo y la novela regional: José María de Pereda». *Panorama crítico de la novela realista-naturalista*. Madrid. Castalia. 213-277.

Rubio Jiménez, Jesús. (2005-2006). «Introducción: El envés de la literatura. Galdós a través de sus cartas a Clarín». *Anales Galdosianos*. XL y XLI. 87-131.

Rubio Jiménez, Jesús. (2009). «Los deberes de la amistad: Clarín biógrafo de Galdós». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid. CSIC. 951-968.

Rubio Jiménez, Jesús y Antonio Deaño Gamallo. (2011). «Leopoldo Alas (*Clarín*) y Rafael Altamira a través de sus cartas: las afinidades electivas». *El camino de las letras. Epistolarios inéditos de Rafael Altamira y José Martínez Ruiz (Azorín), con Leopoldo Alas (Clarín)*. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 11-72.

Ruta, Maria Caterina. (1990). «Giovanni Alfredo Cesareo e la cultura spagnola». G. Santangelo (ed.*). Convegno nazionale di Studi Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l´opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento*. Palermo. 145-174.

Sánchez Reyes, Enrique. (1957). «Cartas de Pereda a Palacio Valdés». BBMP. XXXIII. 121-130.

Sotelo Vázquez, Adolfo. (2002). *El naturalismo en España. Crítica y novela*. Salamanca. Ediciones Almar.

Sotelo Vázquez, Marisa. (2002). «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante* (1882-1883)». Adolfo Sotelo Vázquez. *El naturalismo en España. Crítica y novela*. Salamanca. Ediciones Almar. 187-218.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2003). *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano / Ollero y Ramos.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2003). «Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky». *La Tribuna*, *Cadernos de Estudios de la casa de Emilia Pardo Bazán*. 1.

Tintoré, María José. (1987). *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*. Barcelona. Lumen.

Torres, David. (1980). «13 cartas inéditas de Pereda [a José Yxart]». *BBMP*. LVI. 293-314.

Trinidad, Francisco. «Para un epistolario a Palacio Valdés». Biblioteca de autor de Armando Palacio Valdés en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante).

Valis, Noël. (1992). «Pereda y la mirada turística». *Ínsula*. 547-548. Julio-agosto. 16-17.

Vélez, Pilar. (1989). *El llibre com a obra d´art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona. Biblioteca de Catalunya.

ARTÍCULOS

Juan Miguel Valero Moreno
Paratexto y filología: por una edición crítica de los *Triunfos* de Antonio de Obregón
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 115-152

PARATEXTO Y FILOLOGÍA: POR UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TRIUNFOS DE ANTONIO DE OBREGÓN[1]

1. Regreso al futuro

Deseo comenzar esta reflexión breve (la que se deriva del planteamiento del título) con un largo excurso a propósito de la proyección en el futuro pasado de los contextos que interesan a la traducción de los *Triunfos* de Petrarca y el comentario de Bernardo Ilicino que llevó a cabo Antonio de Obregón. Se trata de un texto compuesto diez años después de la última impresión (1541) de esta traducción.

En el diálogo cuarto de su segunda batalla y segunda quiquagena, párrafo cuarto, de las *Batallas y Quinquagenas*, obra adensada entre 1535 y 1552 en lo que se refiere al maltrecho torso que hoy se conserva de aquella obra de dimensiones y alcance colosales, Gonzalo Fernández de Oviedo, su autor, trata de la figura de Juan Bravo, el capitán de los Comuneros, "ombre muy varón e de grande esfuerço, e diestro en las armas" (Avalle-Arce, ed., 1989: 216), según el Alcaide que hace de contrafigura del propio don Gonzalo.

Sabemos en qué momento escribía GFO esta sección de su monumental galería biográfica porque el Alcaide nos informa de que en ese instante se cumplen los 208 años del cerco de Algeciras por Alfonso XI (3 de agosto de 1243), con lo "que en éste en que estamos de 1551" (pág. 217) es, pasado ya y apagado el hervor de la Comuna, cuando el Alcaide presenta los méritos indudables de Bravo, por mucho que Oviedo en sus

[1] Este trabajo se vincula al Proyecto de Investigación *Petrarca y el humanismo en la Península Ibérica* FFI2011-24896 (Ministerio de Ciencia y de Innovación - Ministerio de Economía y Competitividad).

diálogos ni pone ni pinta, así se expresa, "los timbres de los cavalleros comuneros" (pág. 218).

Es en parte la pasión por los libros, compartida, la que anima a Oviedo a hacer relación de una anécdota harto significativa, a propósito de lo que hoy podríamos llamar el *ex-libris* de Juan Bravo:

Pocas vezes nos defienden / los libros que no se entienden

Suena Sereno, el interlocutor del Alcaide: "Dicho me han que era este caballero bien leído. Dezidme su invençión, que en la verdad, dexando aparte este diabólico laberinto en que él e otros entraron e no supieron salir, era tenido por buen cavallero" (pág. 218).

Pues bien, el *diabólico laberinto* era el de la revuelta o revolución de las Comunidades de Castilla (en la que se vio implicado, por cierto, en la parte perdedora, el enemigo del Almirante de Castilla, Núñez de Guzmán, como veremos enseguida). El descargo de Bravo cae, muy prudentemente, de la boca del Sereno. Y a él responde el Alcaide con una explicación que es, en el fondo, una moralidad:

> Alcaide: "Así lo he oído a muchos, si no empleara mal su tiempo, puesto que me dizen que nunca hazía sino leer, e trahía un retrato pintado al natural de sí mismo que estava sentado a una mesa rebolviendo muchos libros de diversas materias, e junto con ellos diversas armas, ofensivas y defensivas, con una letra que dezía: *Pocas vezes nos defienden / los libros que no se entienden*" (pág. 218).

Es un precioso ejemplo para la historia de lo que en el mundo teórico anglosajón se denomina *self-representation* y, al fin, una imagen más de todos aquellos caballeros que cuando bajaban el pie del estribo procuraban mostrarse como sanjerónimos en su estudio, rodeados de libros y meditando hasta amarillear, como aquel Juan de Mena del *Diálogo de vita beata* de Lucena y tantos otros[2].

[2] Véase, por ejemplo, el retrato de Petrarca por Altichiero (Padua, fresco de la Sala de los Gigantes, Universidad Liviana) reproducido por A. Petrucci (2011: 73), o las diferentes representaciones del intelectual rodeado de sus libros y útiles de «batalla» que estudia el mismo autor en el capítulo «Las imágenes del libro» (2011: 205-247). No me resisto a añadir la bellísima ilustración de Petrarca en su escritorio, rodeado de *libri sparsi*, que figura en el códice manuscrito de los *Trionfi* de la Biblioteca Nacional de España, Madrid, Vitr/22/4, fol. 1v (s. xv). Para el tópico, de sobra conocido, de las armas y las letras, baste remitir al ensayo clásico de P. E. Russell (1978).

Pero he mentado este pasaje por otro motivo, que es el siguiente: el apoyo que busca Gonzalo Fernández de Oviedo en Petrarca para desembarazarse de las lecturas perniciosas en favor de aquellas en las que se aprovecha el tiempo con fruto. Es curioso cuanto menos que sea Sereno, tan ignorante de otra lengua que no sea el romance castellano, el que introduzca a Petrarca. Pero antes de llegar a ello léase cuál era la objeción:

> E úsase mucho esto el día de oy, que verés cavalleros ocupados con historias vanas apócriphas e con novelas que les hinchen las cabeças de viento, e no hablan sino cosas soñadas e memoran disparates de viento, e mentiras que no acontesçieron ni se vieron (pág. 218).

Son razones propias de aquella vieja guardia de Ayalas y Cartagenas, entre otros, que desaconsejaban con firmeza las *nugae* de la ficción caballeresca y que, a un giro más de su muy lacteo estilo, hubieran acabado en los sesos hechos agua de don Quijote[3].

Para amarrar su idea, Sereno había recurrido al *De remediis* de Petrarca (libro I, diálogo 43) en uno de sus pasajes más célebres (clave para la historia del biblioclasmo o suspicacia de erudición)[4]. De sus lecturas deduce Sereno que "los muchos libros a unos hizieron sabios e a otros locos", y que debiera cuidar aquel "que un solo libro pudiera aprovechar, [y] sin provecho rebolvió muchos", dando de ello razón a Bravo.

El Alcaide disminuye un tanto el acierto de los versos de Bravo y prolonga la cita de Petrarca porque dice más que "lo que vos avés querido callar", remitiendo al lector al paso porque "allí lo puede ver quien quisiere mirarlo de su espaçio para buena recreación".

Esta facilidad en la consulta del Petrarca latino, como es fácil sospechar, no se dirige a las ediciones latinas de su obras sino, como es bien dable deducir, a la traducción que entonces circulaba, desde 1510, de Francisco de Madrid, Arcediano de Alcor, que había dedicado la misma al Gran Capitán[5].

La referencia a Petrarca y al canon de obras sensibles con el propósito de buenas, virtuosas y verdaderas lecturas, conforme a una vida ejemplar, tiene interés particular porque se asienta sobre dos tradiciones literarias paralelas pero tangentes, la hispana y la italiana, representadas en la ficción vana por dos obras cumbres, *Amadís* y *Orlando Furioso*:

---

[3] Conviene recordar el libro de E. Sarmatti (1996).

[4] De él hizo memoria, hace poco, V. Infantes (2010).

[5] Para el Petrarca latino y su aprovechamiento literario valga de muestra la célebre monografía de A. Deyermond (1961).

> ¡Qué moltitud de ombres se ocupan en esos libros de *Amadís* e los que de ay dependen! Verdad es que de pocos tiempos acá ha venido otro libro a España que se llama *Orlando Furioso*, qu'es para desbane[ce]r los ombres de vano entendimiento. Y más ha de çinquenta años que yo le vi predicar a charlatanes en Italia los domingos y fiestas en las plaças a los plebeos y baxa gente en las tardes, pero nunca a tal vanidad vi llegarse ningún ombre de buena suerte. Y agora en España se haze caso dél, pero no entre discretos ni ombres que quieren oír verdades, e no truenos fabulosos. Así que este daño de los libros, pues Juan Bravo sacó de sus leçiones tan amargo e triste fin, mire cada qual cómo lee, e con más atençión cómo obra (pág. 218).

Así que el autor de un libro de caballerías (*sui generis*, cabe advertir), el *Claribalte*[6], que había conocido en Italia cincuenta años antes el éxito público del *Orlando*[7] y que sin duda se había empapado allí de tantos otros libros italianos, como de Petrarca, desecha a la vejez aquellos trastos poéticos y ficciones por la consabida prudencia de la senectud y los pocos libros juntos de virtud y honestidad, según un modelo que el propio Petrarca había proyectado a través de sus representaciones biográficas y que sus *Vidas* repiten con cierta insistencia.

Me ocuparé en otro lugar del petrarquismo de Gonzalo Fernández de Oviedo, pero no puedo dejar de recordar ahora que Petrarca, y en particular sus rimas (*Canzoniere*, *Sparse*), *Trionfi*, *Remedios, De gestis* o *De vita solitaria* se cuentan entre las lecturas ciertas y más recordadas por don Gonzalo, en especial los *Remedios*, a los que siempre se refiere en castellano, y la obra vulgar, que siempre recupera en italiano y de forma abundante en las *Batallas*. De hecho es notable que a cada paso el Alcaide (*i.e.*, GFO) se vea relamidamente apurado a traducir o a explanar

[6] Me permito remitir a Valero Moreno (2005).

[7] Sobre la fortuna del *Furioso* en España véanse las páginas que dedican a ello C. Segre & M. N. Muñiz (2002); dirigida por Muñiz es imprescindible ahora contar con la estimulante propuesta de edición hipertextual: *Hypertexto del Orlando Furioso*, traducción de Jerónimo de Urrea (en línea). <http://stel.ub.edu/orlando> [01/05/2012]. La primera traslación del poema de Ariosto al castellano fue la versión en octavas reales de Jerónimo de Urrea (Amberes: Martín Nucio, 1549), seguida un año después por la de Hernando Alcocer, en el mismo metro y con exposición moral de cada canto (Toledo: Juan Ferrer, 1550). Para las versiones castellanas de la literatura italiana, entre las cuales, las de Petrarca o Ariosto, cabe siempre tomar como punto de partida el repertorio crítico que generosamente provee el Proyecto Boscán. <http://www.ub.edu/boscan/> [actualizado hasta enero de 2009].

a Sereno los versos que este no entiende, que son todos y cada uno. De sus citas se desprende que GFO contaba muy probablemente con una edición comentada de la obra vulgar (*Canzoniere* y *Trionfi*), con la traducción de Francisco de Madrid de los *Remedios* y, si se me permite la conjetura, con un cuaderno de notas al que habría trasladado pasajes que le interesaban por uno u otro motivo.

2. Retorno al pasado

Imagino que se advierte a dónde voy a parar. Juan Bautista Avalle-Arce, que fue el editor moderno de las *Batallas y Quinquagenas* fue también, por natural atracción, el editor del *Cancionero del Almirante*, que contiene un amplio estudio biográfico sobre el tal Almirante de Castilla, esto es, don Fadrique Enríquez, al que Gonzalo Fernández de Oviedo conoció, con el que mantuvo una larga amistad y al que dedica cruciales folios de sus *Batallas* (págs. 101-109). En la biografía correspondiente, en forma de homenaje, se hace referencia a la antigüedad de linaje de su mujer, el de Cabrera y Bas, casas a las que pertenecía, doña Ana, Condesa de Módica, amparándose para ello en su existencia desde tiempos de Carlomagno y apoyándose para certificarlo en el *De gestis* de Petrarca. De nuevo el diálogo ha de fecharse, como el que se refería a Bravo, en 1551.

Haré abstracción de muchas noticias de interés para recordar tan solo una pintura de la Condesa que Gonzalo Fernández de Oviedo atribuye a Berrugete y que el Almirante le habría mostrado al mismo en Barcelona, en su primer viaje de regreso a España, en 1519 (año del *Claribalte*, impreso en Valencia; siete años después de los *Triunfos* de Obregón). Don Fadrique se había casado con la Condesa de Módica a raíz de su destierro en Sicilia (1481-1484), fruto de un celebérrimo desencuentro en el que se vio implicada su honra y su linaje, sobre el que pesaba la acusación conversa, y a causa del cual don Ramiro Núñez de Guzmán resultó apaleado por el Almirante.

En ese cuadro figuraba una montaña y sobre ella un águila. Su imagen y significado gustaron tanto al Almirante que este, según Oviedo, los hizo trasladar a su escudo, tal y como aparecen en la representación que del mismo se hace en las *Batallas*, donde tales motivos aparecen en forma de cimera.

Es el detalle que falta, justamente, en el escudo de armas que por dos veces (en la portada de la Tabla y en la del Texto), enmarcado en un doble filete, figura en la traducción de los *Triunfos* con el comentario de Bernardo Ilicino que hizo Antonio de Obregón, y que imprimió en Lo-

groño Arnao Guillén de Brocar (1512). Esta portada heráldica ya no está presente en 1526, 1532 (donde se emplea la misma xilografía que para el Triunfo de la Divinidad, pese a seguir vivo el Almirante), ni tampoco en 1541, la última edición impresa antigua del texto de Antonio de Obregón.

Dicha portada revestía una importancia capital, pues hacía pareja, emulaba y competía, con la del Gran Capitán en la impresión de los *Remedios* de 1510, y se codeaba, en otro sentido, con la de, por ejemplo, los Reyes Católicos (cf. Diego de Valera, *Crónica de España*, Zaragoza: Pablo Hurus, 1493; cf. escudo de Aragón en Fabricio de Vagad, *Crónica de Aragón*, Zaragoza: Hurus, 1499) o incluso Cisneros (cf. Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1513). Estas portadas de patrocinio son un aspecto de la imprenta castellana del primer cuarto del siglo xv que merece, sin duda, renovada atención[8].

Este de la portada no es un asunto menor, como parece lógico, pues es un indicio de discriminación de las distintas ediciones, como todos los elementos paratextuales que se sitúan en su *dintorno* (por usar el expresivo vocablo de Avalle-Arce) y que deben ser integrados críticamente junto a la traducción de los *Triunfos* y el comentario de Ilicino.

Aparte de los distintos y precisos contornos culturales (que a su manera funcionan como paratextos) no es posible prescindir, pues, como se ha hecho muy recientemente, del análisis de los segmentos textuales e icónicos que funcionan como envoltorio de presentación del texto base de los *Triunfos* y su comentario. Tampoco, por supuesto, de los aspectos materiales de su impresión y difusión, ni de la historia particular no ya de cada edición, sino de cada uno de los ejemplares conservados, pues todos estos elementos de *illustrazione libraria* conducen a una *filologia* y a una *esegesi*. Prestar atención a los distintos ejemplares de un impreso antiguo no es solo un obligado peaje a la historia del libro o a la de la imprenta. La imprenta en su primer siglo vive tan hermanada con el mundo del manuscrito y sus tradiciones que su estudio detallado deriva necesariamente en una propia *filologia dei testi a stampa*[9].

Nada más peligroso para la Filología que el arrebato de las efeméri-

[8] Véase ahora E. Ruiz (2011). Muy significativa es, desde otro punto de vista, la de la aclimatación de textos italianos en el contexto nobiliario, la portada heráldica de la *Traducción del Dante por don Pero Fernández de Villegas, dirigido a la señora doña Juana de Aragón*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1515.

[9] Véase el nutrido volumen colectivo al cuidado de P. Botta (2005), y en especial la reflexion teórica de A. Stussi, titulada «Filologia dei testi a stampa o *philologia perennis*?".

des, los aniversarios y centenarios de toda especie. Con esta excusa se ha editado electrónicamente, en el año que corre, una así llamada "edición crítica" del texto de Antonio de Obregón.

No se le pueden atribuir, en verdad, tales ornamentos[10]. No es una edición crítica (al menos no en las tradiciones académicas al uso) porque en ningún momento se plantea la reflexión a propósito de su arquetipo castellano, pero mucho menos el de su texto base o texto subyacente italiano. No es crítica, en el sentido más laxo del término, porque no es una edición comparada sistemática de todos los testimonios supervivientes. Tampoco es una transcripción razonada y puntualmente exquisita de un solo testimonio. Su autora asegura haber compulsado y anotado, salvo diferencias meramente ortográficas, las variantes de la edición de 1512, que transcribe, respecto a las de 1526, 1532 y 1541. No es cierto: se trata en todo caso de una pobre *varia lectio* que no respeta los criterios básicos expuestos por la propia editora, que confunde al lector y que obvia puntos clave. Para que exista ese espacio crítico que Inés Fernández-

[10] En distintas observaciones que siguen me ha resultado inevitable cierta aspereza, pues de otro modo el texto se habría convertido en una lítote continuada. No deseo, sin embargo, que mis palabras se consideren una muestra de animadversión personal, pero la eficacia o no de las mismas depende en buena medida de la claridad incisiva con que pueda presentar los hechos. Tampoco mis argumentos deben ser considerados como una reacción protectora a un texto cuya edición yo mismo preparo. Aborrezco la idea de que un texto o un tema pueda ser el coto privado y exclusivo de una persona y, en consecuencia, celebro que lo que a mí mismo me parece de interés público se lo parezca también a otros estudiosos. Sencillamente defiendo una tradición, la filológica, que me parece justa y razonable para abordar tales temas y problemas.
Por lo demás, puesto que nadie está libre de cometer errores o inexactitudes, mencionaré dos que he detectado en mi artículo de 2009. En la pág. 329 me dejé llevar de forma imperdonable por una referencia que pasa por habitual entre algunos de los estudiosos que se han referido a Obregón, esto es, la aseveración de que este fue capellán de Carlos I. Este punto queda por demostrar documentalmente. Obregón fue capellán real, según se menciona en su traducción (recuérdese, 1512), pero no consta su continuidad como capellán de Carlos I. Pregunté a Fernando Bouza sobre los servidores de la casa real y me remitió sabiamente a *La corte de Carlos V* (Martínez Millán, 2000). En los volúmenes IV y V, en los que se recogen con detalle estos aspectos, no aparece mencionado Obregón. Tampoco en el volumen III, dedicado a los Consejos y consejeros de Carlos V. Esto por un lado. Por otro, refiero un importante manuscrito (pág. 336, n. 19) de la Biblioteca Estense de Módena, que contiene el comentario de Ilicino. Doy la signatura ms. Ital. 397.a.II.3.2; pero se trata de un error de transcripción de mis notas manuales y debería ser ms. Ital. 397.a.H.3.2 (o bien ms. Ital. 397 = a.H.3.2). Nadie me había señalado estos defectos, pero no es preciso esperar a ello para enmendarlos.

Ordóñez ha analizado en *tras la collatio* en primer lugar debe haberse verificado, en efecto, la *collatio*[11].

Quizás el texto de Obregón, en tanto que producto cultural subordinado, no merezca una *filologia alla grande*, como la que desde hace años ocupa a Emilio Pasquini o a Paola Vecchi en la tradición italiana de los *Triumphi*[12], pero sí, como poco, una *minima filologia*.

Para ello es necesario, también, una mínima (y sana) curiosidad. Pongamos por caso el nombre del autor de la traducción del que, en verdad, todavía no sabemos apenas nada que se pueda decir enteramente cierto. Recio (pág. 3) asegura que Avalle-Arce no menciona en su estudio sobre Fadrique Enríquez, el destinatario de los *Triunfos* castellanos, a Antonio de Obregón, aseveración que es incierta. A él se refiere en las páginas 156-157, como autor de esa traducción (si bien es verdad que habla de la impresión de 1526 como si fuera la primera edición)[13].

Recio se desembaraza de la cuestión de la autoría limitándose (cierto que con prudencia) a lo que Obregón dice de sí mismo (o dicen de él) los impresos. Sin embargo su planteamiento resulta confuso a causa de no haber compulsado diferentes ejemplares de la edición de 1512. Cito por extenso e introduzco algunas observaciones entre corchetes para tratar de poner orden en la información (pág. 3):

> Diferentes referencias bibliográficas [repertorios que en su mayoría no aparecen reflejados en la bibliografía] dan cuenta de que en la dedicatoria de Antonio de Obregón al almirante Fadrique Enríquez, que aparece en el folio ii de la edición de 1512, figura un encabezamiento refiriéndose a Obregón como "capellán del rey". Igualmente, algunas otras indican que en el título del libro en la edición de 1512 figuran las palabras "Francisco Petrarca con los seis triunfos, de toscano sacados en castellano con el comento que sobre ellos se hizo por Antonio de Obregón Capellán del Rey" [Recio no indica cuáles sean "algunas otras", pero las referencias tipobibliográficas de uso corriente, empezando por el *Catálogo* del

[11] Véase I. Fernández-Ordóñez (2002).

[12] Véase, al menos, Pasquini & Vecchi (2006).

[13] Pero en realidad puede entenderse como una ambigüedad en la redacción, pues Avalle-Arce no dice expresamente que la primera edición fuera la de 1526, sino que lo que le interesa es resaltar la coincidencia cronológica entre la (re)edición de 1526 y las *Respuestas quinquagenas* de un fraile a su servicio, fray Luis de Escobar. Sin embargo, como ya declaré, ello ha dado lugar a cierta confusión; prefiero desterrar ahora el adjetivo de "gazapo" que empleé en 2009.

> Patrimonio Nacional y siguiendo por Norton, Martín Abad, Marsá Vila etc., no lo indican así[14]]. Sin embargo, en los ejemplares consultados [no se explicita cuáles sean esos ejemplares, en plural] de la edición de 1512 no hemos encontrado dicho encabezamiento en el folio ii y, por lo que respecta a la portada, el título termina después de las palabras "se hizo" [en realidad termina con la licencia, esto es, "Con previlegio Real"]. De este modo, no se han encontrado referencias a la condición de capellán del rey en la primera edición [al contrario, como la misma Recio recuerda, en la rúbrica de la carta nuncupatoria de la edición de 1512 se menciona a Obregón como "capellán del rey"] y no es hasta las ediciones de Sevilla en que se aprecia dicho dato. No se han encontrado datos que confirmen su condición de capellán del rey.

De la dilucidación del personaje histórico que se encuentra detrás del Obregón traductor de los *Triunfos* me ocuparé con detalle en otro lugar. Basten aquí unas mínimas puntualizaciones. Recio menciona (pág. 3) un viejo trabajo de E. Cotarelo y Mori (1928; pero véase, mejor, 1901: 36, n. 1) donde se trata de la relación entre un canónigo de León, Antonio de Obregón, y Juan del Enzina (el célebre poeta y dramaturgo salmantino, pasado por Italia, el aula de Nebrija, etc.). Dicho documento fue publicado por F. Asenjo Barbieri (1890: 29) y en él se averigua el procedimiento que llevó a Enzina al nombramiento por poderes como prior de la catedral leonesa. Esta noticia, que también fue aireada por don Marcelino Menéndez y Pelayo (1898: xv, n. 1) y que, en consecuencia, comparece en la mayor parte de los estudios sobre Enzina[15], no se había puesto en relación, sin embargo, con los estudios a propósito del canónigo de León publicados por A. Redondo en 1978 y por H. Rabaey en 2010.

Antes de proseguir he de recordar la dedicatoria que figura al frente de la edición del *Cancionero del Almirante* de Avalle-Arce: *Para Eugenio Asensio, amistoso muñidor de este cancionero*. La insistencia del maestro Asensio en que Avalle-Arce diseñara un estudio mayor sobre el Almirante tenía que ver, desde luego, con sus propios intereses y estudios sobre el erasmismo y las corrientes espirituales afines en la España del siglo XVI, del mismo modo que el artículo de Redondo se vio impulsado por los consejos e interés del gran amigo de Asensio, Marcel Bataillon, el mil veces elogiado autor de *Erasmo y España*. Avalle-Arce dedicó sustanciosas

[14] Norton (1978: 419A, 419B; págs. 149-150); Martín Abad (2001: 1231; pág. 425); Marsá Vila (2002: 64A, 64B, 64C; págs. 164-165).
[15] Cf. Díaz-Jiménez (1909: 6).

páginas de su estudio sobre la figura histórica del Almirante, a lo que tituló "La crisis espiritual del Almirante", que dicho estudioso sitúa particularmente en las décadas de 1510 a 1530 (pág. 133), y donde demuestra meridianamente las relaciones estrechas del Almirante con distintos grupos de *alumbrados* y reformistas en general, una experiencia de la que saldrá escamado.

Pues bien, Antonio de Obregón, el canónigo de León, habría sido el artífice de una recopilación de traducciones piadosas, entre las cuales se encontraba la *Precatio dominica* (1523) de Erasmo. Esta colección fue dedicada por Obregón a doña Elvira Manuel, religiosa del monasterio de la Huelgas de Valladolid y hermana del obispo de León don Pedro Manuel. El 14 de agosto de 1527 el Inquisidor General Alonso Manrique autoriza a Antonio de Obregón a que imprima los textos mencionados[16], lo que se hará en León: en casa de Juan de León, 15 de julio de 1528. El texto latino de la *Precatio* había sido publicado en España, junto a otras obras latinas de Erasmo, por Miguel de Eguía (Alcalá de Henares, 1525), impresor del que se conocen perfectamente sus más que difíciles relaciones con la Inquisición por su papel central en la difusión de las nuevas corrientes espirituales en la Península Ibérica. Este Miguel de Eguía, como recuerda Redondo, imprimió una traducción castellana alternativa de la *Precatio* en Logroño (diciembre de 1528), por no hablar de la *Exposición del Pater Noster* del Inquisidor fray Diego de Deza (Alcalá de Henares, 1524). No conviene olvidar, por otro lado, como apunta Rabaey (pág. 258), que Alfonso Fernández de Madrid, hermano de Francisco de Madrid, el traductor del *De remediis* de Petrarca, proporcionó la primera traducción castellana de un fundamental tratado de Erasmo, el *Enquiridio o manual del cavallero christiano* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1526; *ca.* 1528)[17].

Este Antonio de Obregón, que es canónigo de León en 1517 (aun-

[16] Vid. Redondo (1978: 223-224). El documento había sido publicado antes por Beltrán de Heredia (1970, nº 453, págs. 437-438), aunque es posible que el "descubrimiento" del mismo lo hiciera Redondo por separado.

[17] La cuestión cronológica es delicada (cf. Bataillon, 1950: 190-205). Por no extenderme ahora compárense al menos la autorización de 14 de agosto de 1527 para el texto de Obregón y la que figura al inicio del *Enquiridio*: "Nos, don Alonso Manrique, etc. Por quanto el Reverendo Antonio de Obregón, canónigo de la yglesia de León, ha sacado y buelto de latín en romançe las *Meditaciones y passió* de sant Bernardo, un *Tratado pequeño de vida espiritual* y el *Pater Noster* de sant Viçent Ferrer [*sic*] y estas obras han seydo vistas y examinadas por nuestro mandado por personas de muchas letras

que su presencia en el ámbito catedralicio es anterior, al menos desde 1515[18]), y que allí continua como tal en 1534 y hasta su muerte, entre 1550-1552, se distinguió por su defensa de la causa de Carlos I frente a los Comuneros, como el Almirante de Castilla, y demostró a la postre ciertas inquietudes espirituales (no exclusivas de la traducción erasmiana mencionada), como el Almirante. De una posible relación con Petrarca nada nos dice la documentación conocida, pero es notable que su sobrino nieto, también canónigo de León, Antonio de Obregón y Cereceda, con el que en numerosas obras se le confunde (y de hecho fijan bajo este nombre al autor de los *Triunfos* castellanos), hiciera gala de su conocimiento de Petrarca en las no pocas ocasiones que le ofreció la obra que le granjeó fama, los *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles*, Valladolid: Luis Sánchez, 1603, dedicados a Felipe III. Si acaso el antecesor de este no fue el traductor de los *Triunfos* puede ser, pero antes de despachar esta verosímil autoría es preciso valorarla dando relieve a la hipótesis y contrastándola con datos contrarios.

Por ejemplo, el desinterés de Gonzalo Fernández de Oviedo[19] por los *Triunfos* castellanos de Obregón en las *Batallas y Quinquagenas*, o simplemente su incomparecencia, deben provocar una pregunta en vez de desterrarla. ¿Cuál es el motivo, a pesar de su relativo éxito editorial? ¿Y qué interés pudo tener la persona de Obregón para don Fadrique, en cuyo contexto cultural aparece en tan mínima porción?

Obregón y el Almirante debieron conocerse, desde luego, antes de 1512, puesto que en su dedicatoria Obregón asegura que inicia su trabajo no porque don Fadrique necesitara intérprete alguno para comprender a Petrarca (como sí lo necesitaba el Sereno de las *Batallas*), sino en atención a una simple sugerencia que podría ser de utilidad para otros[20]. A

y conçiençia (…) damos liçençia (…)" (*apud* Redondo, 1978: 223-224); "Traduzido de allí en castellano y después visto e aprovado por el muy ilustre e reverendíssimo señor don Alonso Manrique, arçobispo de Sevilla, Inquisidor General en estos reinos, e por los señores del Consejo de su Magestad de la Sancta Inquisición" (cito por el ejemplar, que sigue la "segunda tirada", de la BNE).

[18] Si bien un hecho no obliga al otro, téngase en cuenta que Fernando el Católico, del que el Obregón de los *Triunfos* fue capellán real, murió el 23 de enero de 1516.

[19] Mencionaré de pasada que Gonzalo Fernández de Oviedo, hombre ortodoxo en términos generales, mostró también su querencia por la literatura espiritual y tradujo un importante libro de esta materia, la *Regla de la vida espiritual y secreta teología*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1548, original de Pietro di Lucca, y de la que se ocupó también Avalle-Arce (2004; de nuevo motivado por su relación con E. Asensio, que poseyó este raro libro).

cambio de ese servicio Obregón pretendía entrar en el "número de sus servidores", además de recabar para su obra el favor del ilustre nombre del dedicatario que era, en verdad, uno de los hombres más potentes de su tiempo.

Don Fadrique debió aceptar la empresa, pues de otro modo no habría consentido que se publicara con sus armas en portada. Obregón, según la rúbrica de la carta nuncupatoria, se presentaba a sí mismo con el galardón de "capellán del rey", noticia que se repite en las rúbricas de las siguientes ediciones (1526, 1532, 1541).

Sorprende que Recio, como he señalado, no atribuya esta rúbrica a la edición de 1512, sino que la señale en nota como variante (esto es, añadido) de otras dos, S y G, según las siglas que emplea (puesto que R se aplica a la edición de 1512)[21]. Esto debe significar que el ejemplar de su transcripción, el de la Biblioteca "Lambert Mata" de Ripoll, es defectuoso de ciertos elementos del texto. He ahí un ejemplo de por qué no es posible confiar en la invariancia textual de un impreso y por qué es necesario revisar todos los ejemplares posibles. No sólo porque dos ejemplares en apariencia iguales pudieran representar emisiones distintas del mismo texto (como ya propuso Norton para el impreso de Brocar y luego amplió Marsá), sino porque pueden haberse producido faltas difíciles de reconstruir o imaginar *ope ingenii*. ¿Cómo reconstruir la Tabla analítica entera, por caso, de los ejemplares en que esta falta? La misma reflexión es válida para portadas y cualesquiera otros elementos del texto en tanto que libro.

Que en 1512 figure o no la condición del oficio o servicio real de Antonio de Obregón no es asunto huero. Ello significa que Obregón era entonces capellán de Fernando el Católico, cuya relación con el Almirante fue estrechísima, pues ambos compartían intereses y tensiones con otros grandes personajes del reino como, por ejemplo, Cisneros, precisa-

[20] Para el interés del Almirante por Petrarca y su relación con Boscán véase ahora B. Morros (2010).

[21] Es un error técnico poco comprensible el que se haga referencia a los impresos que han servido a Recio de base para su edición por la inicial de las bibliotecas o ciudades en que estos se encuentran. Esta práctica es la habitual en los testimonios manuscritos, que por definición son *unidades* textuales independientes, mientras que los impresos han de considerarse, al contrario, como ejemplares respecto a los cuales el resto de la edición, emisión, etc., son virtual o teóricamente idénticos. De ahí que mi propuesta para la edición del texto sea la de utilizar las siguientes siglas: L, S1, S2, V (por Logroño 1512; Sevilla 1526; Sevilla 1532; Valladolid 1541).

mente uno de los promotores de las empresas editoriales de Arnao Guillén de Brocar. La misma fecha de la impresión es, en este sentido, harto significativa, pues Brocar se encontraba entonces instalado en Alcalá y los *Triunfos* logroñeses constituyen, en esa dirección, un *hors d'oeuvre*[22].

La fecha del colofón, en todo caso, 20 de diciembre de 1512, invita a plantear la cuestión del proceso de preparación de una obra de semejante calado. Un in-folio de gran espesor, como es el caso, prevee un tiempo de trabajo por parte del traductor sobre sus originales, en forma de borrador, hipotéticamente, primero, y luego de ejemplar manuscrito para la imprenta. Más adelante, o simultáneamente, ha de pasar al impresor, seguir los trámites pertinentes e iniciar la fase de trabajos tipográficos propiamente dichos.

En el caso del comentario original de Bernardo Ilicino puede seguirse aproximadamente este decurso, desde su *stesura* original en forma de manuscrito, tras un periodo de redacción hacia 1468-1469, hasta su impresión en 1475. Y, como ha demostrado para el caso M. G. Tavoni (2004), el concurso del autor en la imprenta no era en absoluto imprescindible.

Si en la impresión del texto de Ilicino transcurrieron de cinco a seis años desde su diseño y escritura inicial, para la impresión del texto Obregón pudo muy bien pasar menos tiempo. Pero, ¿desde cuándo estaba Obregón interesado en los *Triunfos* como para coger al vuelo la sugerencia del Almirante y pergeñar su traducción? No es fácil de precisar.

Un indicio clave se encuentra, con todo, en uno de los paratextos,

[22] Habían pasado casi 10 años desde la primera obra segura impresa en Logroño por Brocar hasta su traslado a Alcalá. Para la labor de Brocar en Logroño véase A. Odriozola (1943). En 1512 se imprimen en Logroño, bajo el sello de Brocar, un *Salterio* en folio para la catedral de Palencia (17 de abril), y una edición de Prudencio preparada por Nebrija (de la que constan tres emisiones; vid. González Vega, 1993). Los *Triunfos* no eran el material más característico de las empresas de Brocar, cuya producción en castellano ya señaló Norton que se limitaba en principio a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1508) y a la *Divinal vitoria de Orán* de Martín de Herrera, que exaltaba la figura de Cisneros (1510). Ahora bien, en 1512, precisamente, "Brocar realizó una rara incursión en los terrenos del romance con una edición de *Flores y Blancaflor*; la única extravagancia, registrada, de este tipo en Alcalá es un *Partinuplés* del año siguiente" (1997: 74). Puede entenderse, con todo, que Brocar pensara en una parcial derivación del Petrarca de Obregón hacia el ámbito universitario (que era su favorito) como demuestran, si abrimos un poco la mano, los documentos exhumados por V. Bécares (2003).

la *Vida del autor*, donde menciona explícitamente a Francisco de Madrid y a su traducción de los *Remedios*, y donde *sotto voce* utiliza los preliminares del Arcediano de Alcor[23]. Por lo tanto, para ese texto en concreto, la *Vida del autor*, disponemos de una data precisa desde la que partir, el 17 de marzo de 1510, fecha de la impresión de Diego Gumiel en Valladolid (salvedad hecha de que Obregón hubiera podido conocer una versión manuscrita).

Obregón trabajó con entusiasmo en su *Vida de Petrarca*: la pulió y ensambló con esmero sin aceptar la que le venía de mano con Bernardo Ilicino (de menos lucimiento que la del español, a decir verdad). En ella se demuestra un conocimiento notable de la *critica* transalpina y de la propia obra de Petrarca, de cuya *Ad posteriores* dio Obregón buena cuenta, junto al aprovechamiento de otros textos clave como el de Girolamo Squarzafico. La labor de composición, lejos de producir un texto facticio y despersonalizado, remató en una *Vida de Petrarca* fresca, amena y de aquilatada prosa castellana[24].

Pero esto mismo obliga a pensar que Obregón dispuso de una biblioteca en la que realizar esta labor de *oficina*, o bien que esa labor ya había sido hecha antes de que se interpolara la mención a Francisco de Madrid.

El texto de la *Vida* es, de hecho, precioso, porque en él se evidencian los conocimientos de Obregón a propósito de la tradición italiana, manuscrita e impresa, y de los problemas surgidos en el seno de la misma. En estos preliminares Obregón hace gala de un saber especializado de determinados problemas de crítica textual, como es el tan debatido de la ordenación de los capítulos de los *Triunfos*. Se refiere a los *petrarcas viejos* y a los *petrarcas enmendados* como dos polos bien diferenciados y en tensión, y al papel clave que tendrá, respecto a dicho problema, la imprenta veneciana.

La historia detallada de la tradición textual de los *Triunfos* de Obregón y de su *Comentario* la dejo para otra ocasión. Me basta ahora referirme a otro paratexto, la Tabla o Índice de materias, que he estudiado en conjun-

[23] Que el estudio detallado de los paratextos como indicios textuales de primer orden es obligado sobra decirlo en los últimos años. En Pisa y Roma se publica desde 2004 una revista internacional al respecto, *Paratesto*, y todavía reciente (2009) es el volumen expresamente dedicado a los paratextos de la literatura española de los siglos XV-XVIII, compilado por Mª. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner. Para el caso específico que aquí se trata véase Tavoni (2006).

[24] Analicé su composición, junto a algunos ejemplos que afectan a la crítica del texto de los *Triunfos*, en Valero (2009).

to con la profesora Tavoni[25]. Gracias a la *Tabla* de los *Triunfos* de Obregón nos ha sido posible discriminar que el índice de la edición castellana está relacionado con otro término cronológico, el de 1490. Por otro lado era preciso introducir en el análisis la cierta observación de Norton: a saber, que Brocar o su delegado en Logroño encargaron a Lorenzo Liondedei (un italiano afincado en Salamanca), la composición de esta Tabla, hecho que Recio no menciona (como tampoco a Norton u otros estudios tipobibliográficos) y que es preciso ponderar en su preciso sentido cultural.

Significa, además, todo ello, la acumulación de evidencias acerca de una operación plural y transversal de edición. Primero el príncipe de Esling y luego López Vidriero & Santiago Páez (1992), insistieron en cómo la imprenta a las órdenes de Brocar imitó para sus grabados los de la edición veneciana de Gregorio de Gregoriis de 1508 (que no era in folio, sino in 4º y cuyo texto consideraba Marsand de los menos agraciados; 1821: II, 339)[26]. La edición de Gregoriis tal cual no es, sin embargo, la base de la traducción de Obregón, como tampoco lo era de su *Vida de Petrarca* la de Ilicino.

En sus distintas formas paratextuales (portadas, grabados xilográficos, tabla, carta dedicatoria, *Vida de Petrarca*), como en los *Triunfos* y en su *Comentario*, autor e impresores se atienen a tradiciones textuales e iconográficas distintas y peculiares.

El de Obregón, en fin, podrá ser un texto menor si se quiere, pero en tanto que *laberinto diabólico* su estudio filológico es de importancia mayor para comprender mejor los usos de unas prácticas culturales que se nos escapan como agua en cesto y, en cualquier caso, como quería el capitán Bravo, para que esos libros se entiendan y nos sean a nosotros modernos de alguna utilidad o defensa.

3. Delitos y faltas

Dejo en suspenso multitud de detalles que ahora no puedo exponer para limitarme, por fin, a las noticias ciertas que podría haber deparado una auténtica edición crítica del texto de Obregón. Lo haré a través de la selección de dos de los más interesantes paratextos iniciales, la carta dedicatoria y la *Vida de Petrarca* de Obregón. Precisamente a causa de

[25] Vid. Tavoni & Valero (en prensa). Recio no muestra conocer esta Tabla ni la portada que lo precede. Al menos no hace referencia alguna a la misma en su edición.

[26] No menciona estas autoridades Recio (2002) en un trabajo que podría haber sido muy productivo pero que, lamentablemente, está cuajado de errores y falta de método.

no haber llevado a cabo una edición crítica, Recio no puede proporcionar a sus lectores un esquema de la traducción del texto. Incluso si esta operación era y es, en verdad, sencilla. El cotejo de los paratextos de los que ofrezco en apéndice una edición (no definitiva) muestran que, a expensas de las complejas relaciones que estos establecen, en su caso, con los textos que Obregón utilizó para su composición, la relación textual entre las cuatro ediciones conocidas de los *Triunfos* castellanos en sus preliminares es de carácter netamente vertical. Esto es, la edición de 1512 es la base de la de 1526, esta de la de 1532 y esta a su vez de la de 1541.

Por otro lado, en su tradición más moderna, la que representa el texto de Recio, su copia sería un descendiente directo (con alguna contaminación) de la edición de 1512 según el ejemplar de Ripoll. Nunca, en cualquier caso, una edición del arquetipo de la edición de 1512 ni que considere el texto subyacente de este arquetipo. Esta observación, que puede parecer obvia es, sin embargo, fundamental.

Remito al lector a los epígrafes "Necesidad de una edición crítica" y "Nuestra edición" del trabajo de Recio para que pueda hacerse una idea (difícil de reproducir) de sus criterios.

Enumero a continuación algunos hechos que el lector podrá comprobar por sí mismo en la reproducción digital de la edición de 1512 del Colegio de Santa Cruz (Valladolid) o de la Biblioteca Capitular de Pamplona[27].

1) No existe una descripción tipobibliográfica solvente de las distintas ediciones de los *Triunfos* de Obregón[28]. Por vía de urgencia ofrezco aquí un listado sintético (título general y colofón) con las referencias de

[27] Como estos hechos son duros de digerir, insisto en mi falta de animadversión contra la profesora Recio. Téngase en cuenta, además, que en un momento como el actual, en que tantas digitalizaciones de textos de nuestra historia literaria y cultural están al alcance de la mano, una edición de los mismos sólo tiene sentido si esta es realmente filológica. Sería deseable que la profesora Recio y la misma revista *eHumanista*, según la tradición de las revistas científicas, publicasen un *erratum* respecto a la fiabilidad de este trabajo. De otro modo, la nutrida bibliografía, en términos cuantitativos, de la profesora Recio sobre Petrarca y el petrarquismo en la Península Ibérica podría dar por sentado un texto y unas ideas sobre el mismo que, como creo demostrar, son enteramente discutibles. Para los ejemplares que menciono de Valladolid y Pamplona véanse Pamplona, Biblioteca Capitular de Pamplona (Catedral), sign.: 39-2/19; Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca Histórica de Santa Cruz, sign.: U/Bc BU 05833.

[28] Recuerdo las siglas que emplea Recio: R-1512; S-1526; G-1532; B-1541. Cuando Recio ofrece las variantes del título de portada cita SG como idénticos (aunque tipográficamente no ofrecen una secuencia exacta), pero deja fuera, sin ninguna explicación, el título ofrecido por B.

los ejemplares concretos de que me sirvo[29]:

- [L, 1512] Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo. Con previlegio Real. || Fue ympressa la p*re*sente obra de los seys triumphos del petrarca en la muy noble y leal cibdad d*e* Logroño por Arnao guillen de brocar acabose lunes a veynte dias del mes de deziembre año del nascimiento de nuestro saluador Jesu cristo de mil e quinientos y doze años. [Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/2540]

- [S1, 1526] Triumphos de Petrarca. Tra*n*slacion d*e* los seys triumfos de Fra*n*cisco petrarca de toscano en castella*n*o: fecha por antonio de obrego*n* capella*n* d*e*l rey Dirigida al illustrissimo señor Almira*n*te de castilla e*t*c. Agora de Nueuo eme*n*dada. || Fue impressa esta excelente y artificiosa obra de los seys triumphos de micer Francisco petrarca en castellano: en la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla en casa de Juan varela de salamanca corregida y emendada de algunos deffectos que ante tenia. Acabose a .xxx. dias del mes de Agosto d*e*l año de nuestra reparacion de mill e quinientos y veynte y seys años. [Salamanca: Biblioteca General Histórica, 34199]

- [S2, 1532] Triumphos de Petrarca. Translacion d*e* los seys triumfos de Fra*n*cisco petrarca de toscano en castella*n*o: fecho por antonio de obrego*n* capella*n* del rey Dirigida al Illustrissimo señor Almirante de Castilla e*t*c. Agora de Nueuo eme*n*dada. || Fue impressa esta excellente y artificiosa obra de los seys triu*m*phos de micer Fra*n*cisco petrarca en castellano: en la muy noble e muy leal cibdad de Seuilla en casa del jurado Jua*n* varela: corregida y emendada de algunos deffectos que antes tenia. Acabose a cinco dias del mes de Setiembre: del año de nuestra reparacion de mill e quinientos e treynta e dos años. [Salamanca: Biblioteca General Histórica, 33250]

- [V, 1541] Triumphos de Petrarca. Translacion de los seys triumphos de Francisco petrarca: de toscano en castellano: fecho por Antonio de obrego*n* capellan del rey. Dirigida al Illustrissimo señor Almirante de Castilla. e*t*c. Agora de nueuo emendada. || Fue impressa esta excele*n*te y artificiossa obra de los seys triu*m*phos de micer Francisco petrarca en

[29] Ofreceré en su momento un repertorio tipobibliográfico con todas las indicaciones preceptivas. En esta transcripción desarrollo las abreviaturas, separo las palabras y utilizo solo los caracteres tipográficos más convencionales de nuestra época; tampoco divido las líneas, pero sí conservo las grafías tal cual están en sus originales, sin puntuar, acentuar, etc.

castellano: en la muy noble y muy leal villa de Valladolid en casa de Juan de villaquiran: A costa de Cosme damian mercader de libros: corregida y enmemdada de algunos deffectos q*ue* antes tenia. Acabose el postrero de Mayo. Año de nuestra reparacion de mil e quinientos e quarenta e vn Años. [Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/4806]

2) En la carta dedicatoria de Obregón al Almirante de Castilla presenta la rúbrica de la misma como inexistente en la edición de 1512 y remite a SG (1526-1532, pero no a 1541). Aunque entre ellas no existen variantes textuales en sentido estricto, no son idénticas entre ellas. Sin embargo Recio refiere a SG como textos idénticos: de hecho copia la rúbrica de 1526 sin indicar sus errores mecánicos y aceptando sin más 'hixo' (1526) por 'fizo' (1532) y eliminado de ella un "etc." tras "conde de Módica", sin justificación.

No propone ninguna variante más, ni textual ni de lengua, para la carta dedicatoria. Sin embargo introduce algunas inexactitudes: transcribe "adornamiento" por "adornamento", o "puestos" por "puesto", además de contradecir alguno de sus criterios, como al mantener "yr" en vez de transcribir "ir". Por otro lado no detecta una variante crucial, "analogía" de 1512, por "genealogía" (1526, 1532, 1541), como tampoco el resto de las que señalo en la edición que presento aquí.

3) Respecto a la *Vida de Petrarca* sólo señala una variante textual de interés, *diez* por "dizen" (B=1541), mientras que n25 *y retrayéndose*: B retrayéndose; y n27 *rigían*: B "regian" son del tipo de las que en los criterios suyos proponía no tener en cuenta. Introduce algunas correciones en el texto de 1512 que pueden resultar aceptables, como "oscuridad" por "ascuridad"; otras son inadmisibles, como "dotó" por "doctó" (lectura original y correcta). Aparte de imprecisiones que dejo por menores, como la transcripción "pasada" por "passada", transcribe "bivos y muy turable" donde dice "bivos y de mucha y muy turable" o "cosas muy ancianas" por "cosas más ancianas". Lee, al confundir una "C" mayúscula de tipografía gótica, "Llausa" en vez de "Clausa" (esto es, el Vaucluse o Valclausa vecino a Avignon). Introduce las divisiones entre folios de manera imprecisa, tras la palabras completas, en vez de en el corte concreto (aunque reconozco que en ocasiones es práctica habitual).

Son comprensibles, sin duda, algunos deslices, pero el conjunto en general no puede pasar por satisfactorio y lo cierto es que se prescinde de la anotación de numerosas y significativas variantes. Es claro que no se puede abrumar a los colegas con un catálogo exhaustivo de todos y cada uno de los cambios textuales sin discriminar su importancia, pero la

collatio personal de trabajo debe tenerlos todos en cuenta, al menos teóricamente y, sobre todo, cuando se trata de textos de tradición limitada, como es el caso para el de Obregón.

4. El amor al texto

Son textos como el de los *Triunfos* castellanos los que nos permiten reflexionar sobre los mecanismos y los usos de nuestras ediciones. En este sentido, recoger los errores mecánicos de las distintas ediciones, por ejemplo, nos ayudará a peritar el trabajo de los impresores y a distinguir, cuando así sea, distintas emisiones o ediciones corregidas. A través de un mínimo catálogo como el que ahora ofrezco se apreciará la calidad del trabajo de edición del texto de 1512, y la deturpación progresiva del mismo que culmina en la edición de 1541. Me refiero aquí, desde luego, sólo al valor del trabajo del impresor y a su habilidad técnica, no al aspecto propio de la crítica textual[30].

Errores mecánicos de imposición tipográfica

1512: ø || *excenllencia (por 'excelencia')

1526: *compnso (por 'compuso') || *primiero (por 'primero'); *memhria (por 'memoria'); *via uno (por 'vio una')

1532: ø || *cibdada (por 'cibdad'); *nuestra (por 'nuestro'); *dividola (por 'dividióla')

1541: *triumpos (por "triumphos"); *obro (por 'obra'); *comence (por 'comience') || *costombre (por 'costumbre'); *supjecto (por 'subjecto'); *romonos (por 'romanos'); *poestos (por 'puestos'); *muchaa (por 'muchas'); *virtuosaa (por 'virtuosas'); *a e (por 'e'); *Eluna (por 'Coluna'); *com (por 'con'); *lustre (por 'ilustre'); *librol (por 'libros'); *merecimieento (por 'merescimiento')

Otro aspecto central de las operaciones intelectuales posteriores a la *collatio* es la discriminación entre las variantes textuales y las de lengua. En el aparato de variantes de los textos que presento he incluido algunas que pueden considerarse de la segunda categoría pero que, en todo caso, ayudan a orientar mejor nuestra visión del texto. Naturalmente, he dejado fuera del aparato del texto una gran multitud de estas variaciones (imaginemos el número de intervenciones que serían necesarias para señalar la variación gráfica de la conjunción y/e/i, etc.). Sin embargo, una

[30] Utilizo las dos barras para distinguir entre los dos paratextos que edito, la carta dedicatoria y la *Vida de Petrarca*.

racionalización de las mismas es de gran utilidad no sólo para acercarnos a la conciencia lingüística de los trabajadores de la imprenta (afectados de usos locales o regionales) o del mismo autor, sino para tomar determinadas decisiones no de manera mecánica, sino según nos orientan los textos en su tradición gráfica y lingüística. Inspirado, entre otros, por los trabajos de P. Sánchez-Prieto Borja, he tratado de representar este aspecto de la variación como sigue:

Variación gráfica y variación lingüística

No tratándose en ningún caso de errores, debe entenderse el término de variación como anejo a variabilidad (posibilidad de cambio o alternancia no mecánica y difusa):

Vacilación vocálica a/e/o/u (vacilación vocal/diptongación)

podiera] pudiera S1, S2, V || escuras] obscuras S1, S2, V; corrumpida] corrompida S1, S2, V; escuridad] obscuridad S1, S2, V; dispusición] disposición S2, V; contino] continuo S2; morió] murió S1, S2, V; bollicio] bullicio V; ascuridad] obscuridad S1, S2, oscuridad V

Vacilación vocálica i/e; vacilación vocal/diptongación

adornamento] adornamiento S2, V; dividir] devidir V; disculpa] desculpa S1, S2, V || sugetas] subiectas S1, subjectas S2, subjetas V; presioneros] prisioneros S1, S2, V; edeficios] edificios S1, S2, V; sugeto] subiecto S1, subjecto S2, V; virtuosas] vertuosas V; presioneros] prisioneros S1; subjetos] subiectos S1, Subjectos S2, V; subjeta] subiecta S1, S2, subjecta V; Monpeller] Monpellir S2; viniendo] veniendo S2, V; deximos] diximos S2, V; discurriendo] descurriendo V; mismo] mesmo S1; complisión] complexión S1; previlegio] privilegio S1, S2, V; veniendo] viniendo S1; escrevir] escrivir V; testamento] testamiento V

Variación b-/v-; -b-/-v-

venir] benir S2 || vive] bive S1, S2, V; viviendo] biviendo S1, S2, V

ø || recivió] rescibió S1, V; debe] deve S1, V

Variación de nasal n/m en posición implosiva ante oclusiva bilabial sorda/sonora p/b (pero cf. también v); también ante f/ph; ante t/pt

enbiada] embiada S1, S2, V; Triunfos] Triumphos V; triunfos] triumfos S2, triumphos V (y otras variantes morfológicas) || tan bien] también S2, V; inportunación] importunación S1, S2, V; presuntuosa] presumtuosa S2, presumptuosa V; convidado] combidado S2, V

Variación c/ ç/ z; c/t

traslación] translación S2, V; reçibe] recibe S1, rescibe S2, V; ofresçió] ofresció S1, ofreció S2; excelençia] excelencia S1, S2, V; nación] nación S1, S2; nasción V; afiçionado] aficionado S1, S2, afficionado V; romance]

romançe S1; comiençe] comience S1, S2; acresçiente] acresciente S1, acreciente S2 || excelente] exçelente S2; gradesçió] agradesció S2, agradeció V; sapiencia] sapientia V

Variación -s-/-ss-

ø || así] assí S2, V / S1, S2, V; pasados] passados S1, S2, V; viniesse] viniese S1; asentado] assentado S2, V; peregrinase] peregrinasse S1, S2, V; reverendísimo] reverendíssimo S1, S2, V; deseavan] desseavan S1, S2, V; pasado] passado S1, passados S2, V; asiento] assiento V; huessos] huesos V

Variación -s-/-sc-, -sç-

reçibe] recibe S1, rescibe S2, V; ofresçió] ofresció S1, ofreció S2; nación] nación S1, S2, nasción V; reçebí] recebí S1, rescebí S2 V; recebir] rescebir S2, V; reciba] resciba resciba S2, V; acresçiente] acresciente S1, acreciente S2 || acaesce] acaece V; resucita] resuscita S1, S2; merescimiento] merecimiento V; nasció] nació S2; conocer] conoscer S1, V; conocido] conoscido S1, V; parescen] parecen V; conosciendo] conociendo S2, V; aborrescible] aborrecible V; recebir] rescebir S2; conoscimiento] conocimiento V; parescido] parecido V; paresció] pareció V; paresce] parece V; recibiendo] rescibiendo S2; recebía] rescebía S2, V; recibe] rescibe S2, V

Variación en la representación gráfica de consonante palatal (o prepalatal) i/y

leiendo] leyendo S1, S2, V; leys] leyes S2, V; seyes] seis S1, S2, V; riyendo] riendo S1, S2, V

Variación f-/h-

hizo] *hixo S1, fizo S2, V || fazer] hazer S1, V; hasta] fasta S1

Variación h-/ ø

España] Hespaña V || haverle] averle S2, V; an] han S1, S2, V; haverse] averse V; haver] aver V; avían] havían S2; havía] avía S1; havían] avían S2, V; avía] havía S1; aver] haver S1; huvo] uvo S2 / V

Variación en grupos consonánticos o grafías cultistas: f/ph; vocal+ct y consonante+ct; vocal+ns; vocal+pt; vocal+b/diptongo; s líquida; s/x; p/pr; -th-, geminación

traslación] translación S2, V; filósofo] philósopho V (con varias distribuciones); fruto] fructo V; triunfos] triumfos S2, triumphos V; esecución] execución S1, S2, V; traslación] translación S1, S2 || sujeto] subiecto S1, subjecto S2 (con varias distribuciones); auctor] autor S1, S2, V; triunphal] triumfal S2 (con varias distribuciones para esta serie de derivados); escritas] escriptas V; escuras] obscuras S1, S2, V; propiedad] propriedad S1, V; vitoria] victoria S1, V; inumerables] innumerables S2, V; dotrina] doctrina

S2, V; cibdad] ciudad S2, V (con varias distribuciones); sculpida] esculpida S2, V; octavo] otavo V; doctó] dotó S1, S2, V; retórica] rethórica V; autoridad] auctoridad; sanctas] santas S2; Stefano] Stephano S1, S2, V; apropriado] apropiado S1, S2; Benedito] Benedicto S2, V; santidad] sanctidad S2, V; cibdadano] ciudadano S2, V; spíritu] espíritu S2, V; tratados] tractados S2, V; trata] tracta S2, V

Variación en la separación entre palabras

qu'el] que el V; d'] de S2, V || de] d' S2; tan bien] también S1, S2, V; desd'] desde el S2, V; dond'él] donde él S1, S2, V; a aquella] :aquella S1

Otros fenómenos de variación

De género: de la ánima] del ánima S2, V; un contrario] uno contrario V;

De líquida tras b: bl/br: tinieblas] tiniebras S1

De oclusiva dental sorda/sonora t/d: turable] durable V

De aféresis: namoró] enamoró S1, S2, V

De grafía 'h' antietimológica: ornamento] hornamento S1

5. Breves criterios de edición

Una vez establecida la encarnadura lingüística de los distintos impresos en lo que respecta a sus variantes gráficas y de lengua poco es lo que importa decir acerca de los criterios con que he establecido los dos textos que presento en apéndice. Se respetan, como es preceptivo, aquellas particularidades fonéticas, morfológicas o gramaticales que puedan tener alguna consecuencia para la historia de nuestra lengua. Las variantes meramente gráficas se resuelven según los criterios actuales, por lo que 'y', 'j', con valor vocálico se transcriben como 'i' salvo en casos muy concretos que el lector podrá apreciar sin dificultad y desde luego para la conjunción copulativa y sus usos todavía normales. Lo mismo respecto a la variación 'u'/'v' según sea su valor vocálico o consonántico. La puntuación sigue las convenciones actuales, pero puesto que es interpretativa trata de concordar con el discurrir natural del texto en sus impresos. Mayúsculas y acentuación siguen las normas académicas generalmente aceptadas. Se ha tratado en todo caso de ofrecer un texto legible, allanando lo superfluo, pero no tanto que el lector quede fuera de su aura histórica.

Juan Miguel Valero Moreno
Universidad de Salamanca & SEMYR

Bibliografía

Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner (eds.). (2009). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid. Casa de Velázquez (Collections CV, 111).

Asenjo Barbieri, Francisco. (1890). *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Avalle-Arce, Juan Bautista. (2004). "Una obra olvidada de Gonzalo Fernández de Oviedo y su crisis espiritual." *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*. 1.1. 9-27.

Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.). (1994). *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona. Sirmio-Quaderns Crema (Biblioteca menor, 11).

Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.). (1989). Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quiquagenas*, Salamanca: Diputación de Salamanca (Lengua y Literatura, 4).

Bataillon, Marcel. (1950). *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre. México. Fondo de Cultura Económica.

Bécares Botas, Vicente. (2003). *La compañía de libreros de Salamanca (1530-1534)*, Salamanca. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Inventario, 1).

Beltrán de Heredia, Vicente. (1970). *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La Universidad en el Siglo de Oro*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

Botta, Patrizia (ed.). (2005). *Filologia dei testi a stampa. Area iberica*. Módena. Mucchi Editore (Studi, Testi e Manuali, 7).

Cotarelo y Mori, Emilio. (1901). *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*. Madrid. Imprenta de la Revista Española.

Cotarelo y Mori, Emilio (pról. y ed. facsímil). (1928). *Cancionero de Juan del Encina (1496)*. Madrid. Real Academia Española.

Deyermond, Alan David. (1961). *The Petrarchab Sources of La Celestina*. Oxford. Clarendon Press.

Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy. (1909). *Juan del Encina en León*. Madrid. Victoriano Suárez.

Fernández-Ordóñez, Inés. (2002). "Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual". *La Corónica*. 30.2. 105-180.

González Vega, Felipe. (1993). "El caso de los comentarios de Nebrija a Prudencio y las distintas emisiones de 1512". *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, José Mª. Maestre Maestre & Joaquín Pascual Barea (coords.). Cádiz. Universidad de Cádiz, Instituto de

Estudios Turolenses. 495-506.

Infantes, Víctor. (2010). "Francisco Petrarca, *Del que tiene muchos libros*". *Hibris. Revista de Bibliofilia*. 10.56. 19-23.

López-Vidriero, María Luisa & Elena Santiago Páez. (1992). "Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti fra Italia e Spagna nella stampa e nella illustrazione del libro". *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno. Roma, 17-21 ottobre 1989*, Marco Santoro (ed.). Roma. Bulzoni. 2. 719-742.

Marsá Vila, María. (2002). *La imprenta en La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Madrid. Arco.

Marsand, Antonio. (1821). *Le Rime del Petrarca*. Florencia. Tipografia dei FF. J. e L. Ciardetti. vol. II.

Martín Abad, Julián. (2001). *Post-incunables ibéricos*. Madrid. Ollero & Ramos.

Martínez Millán, José (dir.). (2000). *La corte de Carlos V*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 5 vols.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. (1898). *Antología de poetas líricos castellanos, VII*. Madrid. Librería de Hernando y Cª (Biblioteca Clásica, 205).

Morros, Bienvenido. (2010). "Petrarca y el Almirante de Castilla: a propósito de Boscán". *Revista de Filología Española*. 90.2. 331-340.

Muñiz, María de las Nieves & Cesare Segre. (2002). Ludovico Ariosto *Orlando furioso*, edición bilingüe (texto italiano y traducción de Urrea, 1549), introducción de Cesare Segre, aparato al cuidado de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid. Cátedra (Letras Universales). 2 vols.

Norton, Frederick J. (1978). *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge. Cambridge University Press.

Norton, Frederick J. (1997). *La imprenta en España, 1501-1520*, Julián Martín Abad (ed.), Daniel Martín Arguedas (trad.). Madrid. Ollero & Ramos. (1ª ed. or. 1966).

Odriozola, Antonio. (1943). "Obras impresas en Logroño por Arnao Guillén de Brocar". *Bibliografía Hispánica*. 2.7. 22-37.

Pasquini, Emilio & Paola Vecchi Galli. (2006). Francesco Petrarca, *Opere italiane, ms. Casanatense 924*, comentario de Emilio Pasquini y Paola Vecchi Galli, con un ensayo de Carl Appel, presentación de Luciano Scala, Adriana Cavarra y Michele Feo. Módena. Franco Cosimo Panini.

Rabaey, Helène. (2010). "Aclaraciones biográficas en torno al humanista leonés Antonio de Obregón". *Minerva*. 23. 251-259.

Recio, Roxana. (2002). "Ilustraciones en algunas ediciones de *Los Triunfos* de Petrarca: su importancia en la Península Ibérica". *eHumanista*. 2. 63-104.

Recio, Roxana (ed.). (2012). Antonio de Obregón. *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre-*

llos se hizo. Santa Barbara. eHumanista.

Redondo, Augustin. (1978). "La *Precatio dominica* d'Érasme en castillan: la première version et son auteur". *Revue de Littérature Comparée*. 52. 223-232.

Ruiz García, Elisa. (2011). *La balanza y la corona. La simbólica del poder y los impresos jurídicos castellanos (1480-1520)*. Madrid. Ollero & Ramos.

Russell, Peter Edward. (1978). "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv". *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del Cid al "Quijote"*. Barcelona. Ariel. 209-239.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro. (2010). "Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición". *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Mariña Arbor Aldea & Antonio F. Guiadanes (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*. Anexo 67). 225-238.

Sarmatti, Elisabetta. (1996). *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento) Un'analisi testuale*. Pisa. Giardini Editori e Stampatori.

Tavoni, Maria Gioia & Juan Miguel Valero Moreno. (en prensa). "Los *Triunfos* italianos de Antonio de Obregón: paratexto y crítica del texto».

Tavoni, Maria Gioia. (2004). "Da un inedito di Albano Sorbelli, il *Corpus chartarum* e l'indice al commento di Bernardo Ilicino sui *Trionfi*". *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano-Firenze-Pienza, 16-19 luglio 2002)*, Luisa Secchi Tarugi (ed.). Florencia. Franco Cesati. 621-644.

Tavoni, Maria Gioia. (2006). "Elementi del paratesto nelle edizioni dei *Trionfi* con il commento dell'Ilicino (secoli xv e xvi). *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Loredana Chines (ed.). Roma. Bulzoni. 1. 349-371.

Valero Moreno, Juan Miguel. (2005). "Escribir, leer, poseer libros de caballerías. En torno a *Claribalte*". *Romance Philology*. 58. 81-110.

Valero Moreno, Juan Miguel. (2009). "*Sotto le stelle del Petrarca*: vidas cruzadas. Un episodio del petrarquismo en España". *Revista de Filología Española*. 89.2. 329-348.

APÉNDICE

Carta para el ilustríssimo y muy magnífico señor el señor don Fadrique Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla, Conde de Módica, etc., enbiada por Antonio de Obregón, capellán del rey, sobre la traslaçión que hizo de toscano en castellano al libro de los Triunfos qu'el famoso poeta, filósofo y orador Francisco Petrarca compuso, la qual obra dirigió a su muy magnífica señoría.

De todas las cosas que el ingenio de los hombres loa, señor muy ilustre, ningún fruto más abundoso, ni bienes más dulces, ni más aplazibles, según dize Aristipo, filósofo, nos emanan que del estudio continuo de las artes que son buenas, pues dellas reçibe salud el ánima y autoridad el cuerpo, de más de ser honestidad de la vida y adornamento muy hermoso de la fama. De cuya causa movido, después que de mi larga peregrinación en[1] diversas partes de Italia me fue lícito venir a nuestra España, nunca dexé de pensar en qué podría emplear mejor mi tiempo, y como se me ofresçió la voluntad y desseo de vuestra señoría tan conforme a lo que yo más quería[2] y desseava, que era comunicar obra de tanto valor, utilidad y excelençia a los de nuestra nación castellana, tanto me obligué a hazer y trabajar de mejor gana lo que vuestra señoría sin mandármelo me mandó, porque reçebí en mí su voluntad por expresso mandamiento, de más de aver yo justamente juzgado a vuestra señoría por verdadero blanco a quien los *Triunfos* se endereçassen, assí por las virtudes de dentro como por las obras con que vuestra señoría de fuera las pone en execución. Assí que siendo vuestra muy magnífica señoría de tales progenitores descendido y a tan soberanas obras como estas de Petrarca afiçionado, como más desseoso de juntar a su muy noble analogía[3] las virtudes de las letras, mostró recebir servicio en que de la lengua toscana le sacasse los más que claros triunfos deste tan claro varón, lo qual puse en esecución, siendo guiado por el desseo que tengo de servirle hasta del todo averlos puesto en romance castellano, como aquí paresce. Y porque de mi servicio ninguna duda le quede, quiero aquí espressar la orden que terné en el proceder, y será tal que vuestra muy magnífica señoría podrá dividir la obra en seis partes como ella se escrivió en seis triunfos. Mas, como Francisco Petrarca los compuso siendo ya de mucha edad, no pudo quedalle tiempo para

[1] en *om. S2*, *V*

[2] quería] querría *S2*, *V*

[3] analogía] genealogía *S1*, *S2*, *V*. La inercia invita en esta *lectio* a integrar 'genealogía', término que se apoya en el contexto y en las lecciones concurrentes del resto de los testimonios. Sin embargo, se trata más bien de un problema de equipolencia, pues 'analogía', además de su correspondencia con 'proporción', tal y como se verifica en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia (1490) o en el *Vocabulario* de Antonio de Nebrija (1495), puede significar 'natura' o 'naturaleza', propia o consustancial y compartida, de donde habría de entenderse: "como más desseoso de juntar a su muy noble natura", donde valdría tanto por 'genealogía' como por 'talento' o 'disposición natural'.

emendallos como en los petrarcas viejos se paresce, mas porque la doctrina de varón tan excelente no quedasse assí viciosa fue en Venecia cometida esta obra a persona tan abundante de letras que puso los seis triunfos como quien los escrivió se los pusiera si la vida más le durara, porque la orden de los quatro capítulos del primer triunfo se trastocó por mejor poniendo el quarto por segundo capítulo, por la razón que en el mismo lugar contaré, y el triunfo de fama contiene tres capítulos solamente, que el que ponen por primero se convierte en segundo como más claro paresce en los petrarcas sin comento emendados y no difieren en cosa más que en la orden del poner las personas siendo todas unas. Y yo en mi traslación esto seguí como por mi misma obra se demuestra, y procuré ir tan cerca del original en todo que por maravilla se hallará verso mío en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dize por sus vocablos toscanos, porque me paresció justa cosa ser yo interprete tan fiel que no me quedasse osadía de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente, de cuya causa tuve por bien d'esforçarme a no trovar tan galán en castellano como se podiera hazer si me quisiera apartar tomando alguna licencia de lo toscano. Pero sé que escrivo a vuestra magnífica señoría, que es la fuente del saber, que bien se sabe y que con su discreción y mi disculpa serán mis faltas muy bien perdonadas y las mercedes que en galardón deste trabajo a V. S. demando son dos; la una que debaxo de su grandeza reciba esta mi obra favor; y la otra que me cuente en el número de sus servidores, pues es el título que más contentamiento me puede dar, y aún porque desde agora comiençe cosas mayores dedicadas al nombre muy famoso de vuestra muy magnífica señoría, cuya vida y estado nuestro señor acresçiente como vuestra señoría meresce, pues es mucho más de lo que yo aquí puedo demandar. [fol. 2r]

LA VIDA DEL AUCTOR

Comiença la vida del claríssimo poeta, filósofo y orador
Francisco Petrarca,
con la suma de las obras que compuso

Es universal costumbre de los antiguos, señor muy ilustre, considerar muchas cosas con diligencia en el principio de sus libros, las quales si al presente fuessen del todo por mí relatadas serían más causa de prolixidad que de declaración, porque muchas dellas son más superfluas que necessarias, y sólo por esto diré quatro cosas que más a nuestro propósito hazen. La primera será el sujeto e materia desta obra. La segunda la utilidad della. La tercera el nombre del auctor y del libro. La quarta y última su división. Quanto a la intención y sugeto, que es la primera, digo que considerando nuestro poeta seis estados de nuestra ánima compuso seis triunphos con muy artificiosa fictión poética. El primero de los quales es el de Amor, porque naturalmente en la juventud son todas las gentes sugetas al apetito sensitivo, y porque en semejante edad tiene la sensualidad su señorío muy poderoso finge nuestro poeta que venía amor sobre un carro triunphal con infinitos presioneros en muy estrechas presiones. El segundo triunpho es de la razón o castidad, donde en persona de la razón viene

figurada madona Laura, triunphando del amor después de haverle vencido, lo qual naturalmente acaesce en la edad perfecta y en la vejez quando los deleites sensitivos se an resfriado por aver el calor natural perdido parte de sus fuerças, y aun porque los hombres vienen a caer en el verdadero conoscimiento y emiendan los yerros passados con las virtudes presentes, y desta manera triunfa la razón de la sensualidad. El tercero triumpho se llama de muerte, porque como los hombres llegan a la virilidad y después a la vejez obrando virtuosamente y teniendo sometida la voluntad a la razón, llega la muerte y acaba las vidas de los mortales, quedando ella en el campo como vencedora universal, y así veremos en el processo de la obra cómo triunfa la muerte quando mata a madona Laura, que viene en persona de la razón. En el quarto lugar triunfa la fama de la muerte, pues aunque el cuerpo esté apartado de la ánima y no pueda obrar, paresce que por la fama de sus obras passadas es tornado de nuevo en la vida, pues vive su nombre por alabança y por exemplo suyo se mueven otros a virtud, y porque la fama resucita lo que la muerte mata y es más poderosa que ella, llamamos a este quarto estado el triumpho de fama. En la quinta parte es más poderoso el tiempo que la fama, porque dando muchas bueltas el sol y passando muchos días, meses y años, acábanse las memorias donde se conservavan los hechos famosos, piérdense los libros donde las claras hazañas estavan escritas, cáense los edeficios en que los nombres magníficos con grandes letreros esculpidos vienen a ser encubiertos de escuras tinieblas y olvido perpetuo. Finalmente toda cosa mortal viene por tiempo a ser corrumpida, y desta manera triunpha tan bien de la fama. El sexto triunpho se llama de la divinidad, porque después del juizio final no correrá el sol como agora haze, mas siempre estará parado en un lugar, de donde se seguirá[4] que no avrá tiempo passado ni por venir, pues siempre será presente, y desta suerte triunphará la divinidad del tiempo según más largamente veremos en su lugar. Y pues tengo ya dicho a vuestra muy magnífica señoría la materia y sugeto universal del libro presente, quiero agora dezirle el provecho que d'él se podrá seguir a quien le leyere. Sentencia muy aprovada es por todos los morales que las obras virtuosas o la misma virtud sea el summo bien, y aquella cosa es juzgada por muy provechosa que por camino derecho nos guía a tal possessión, y pues esto así está averiguado, ¿qué cosa a nosostros se nos puede mostrar de más utilidad que la presente doctrina, pues nos dará muy claro conoscimiento de la escuridad del apetito y de la claridad de la razón, para que huyendo del un[5] contrario nos alleguemos al más provechoso? Porque conoscida la diferencia que ay entre la virtud y el vicio no siento quién no someta la desenfrenada sensualidad a la muy templada razón, quién será de ánimo tan delicado que considerando la propiedad de la muerte no recobre mucho esfuerço para vencer los peligros que en esta vida tan presentes tenemos. ¿Quién será el que leyendo los hechos famosos de los pasados no se encenderá en el desseo de semejantes obras, así como acaescía quando los romanos miravan las imágines marmóreas de sus predecessores, por exemplo de los quales se incitavan con mayor ánimo a ganar por merescimiento los trium-

[4] seguirá] figura *V*
[5] un] uno *V*

phos de tanta gloria, assí como hizo [fol. 2v] Scipión Africano por contemplar en sus antiguos, y Themistocles, ateniense, por los triumfos de Milcíades? ¿Quién será el que contemplare el olvido que causa la longura del tiempo peresciendo la fama que no cobre en sí mucha templança para no estimar en nada lo que en este mundo se possee? ¿Quién será finalmente aquel que conosciendo el justo juizio divino haverse de seguir y después la eternidad, donde el tiempo será muerto, que no trabaje en obrar de tal manera que huyendo de la pena eterna pueda alcançar la gloria perdurable? Pues bien diremos con razón, señor muy ilustre, ser ésta muy saludable dotrina la qual del tempestuoso mar de las mundanas tribulaciones nos puede llevar seguros a la patria celestial. Quanto a lo tercero del nombre de la obra y del auctor, digo que se llama el libro de los triumfos de micer Francisco Petrarca. Llamolos[6] triumfos porque triumfo no es otra cosa sino lo que los romanos usavan antiguamente quando algún capitán suyo venía con vitoria de las guerras que le cometían, al qual con grandíssima pompa y gastos inumerables recebían a la entrada de Roma, haziéndole un arco triumfal por dond'él passava puesto encima de un muy rico carro, levando consigo los presioneros muy subjetos y las imágenes de las cibdades vencidas por él, y muy acompañado de sus cavalleros laureados puestos por su orden según antigua costumbre a cuya semejança el nuestro excelente poeta ordenó y compuso estos sus triumfos morales[7] y de mucha dotrina.

Francisco Petrarca fue de antiguo y noble linage: su padre fue llamado Petrarco, y su madre Leta, naturales de Florencia, personas menos ricas que virtuosas. Fue natural de Arecio, que es una cibdad subgeta a Florencia, puesto que por paternal origen se puede llamar florentín siendo nascido en Arecio acidentalmente por el destierro en que a la sazón sus padres estavan en el año del parto de la Virgen de mil y trezientos y quatro años, lunes a veinte días del mes de julio, puesto que algunos dizen primero de agosto.

Fue hombre de buena dispusición corporal, los ojos muy bivos y de mucha y muy turable vista, la nariz algo crescida, mas no tanto que viniesse con el rostro desproporcionada, porque tan bien le tenía abultado. Fue baço en la color, según se vee en las partes que en Florencia le tienen pintado del natural en tabla y de vulto, specialmente en la imagen que a perpetua memoria suya está sculpida en las puertas de la capilla en las casas de la señoría de Florencia, donde claramente verán en su fisionomía haver sido persona de peregrino ingenio y de muy estremado juizio.

Fue repartido el tiempo de su vida de la manera siguiente: el primer año passó en Arecio, donde nasció; los seis siguientes en una aldea llamada Ancisa, a catorze millas de Florencia. Mas, como llegó al octavo año començó a mostrar en obras y palabras el excelente saber de que nuestro señor le doctó, e sintiendo el congoxoso y amenguado destierro de sus padres, importunóles mucho que saliesen de la tierra de Florencia y aun de toda Italia y fuessen a poblar otra región, los quales por inportunación del hijo se fueron dos años a Pisa y finalmente passaron en Francia asentando en la cibdad de Aviñón donde la corte

[6] Llamolos] Llámalos *S2*, *V*
[7] morales] mortales *V*

romana entonces residía en tiempo del Papa Clemente Quinto.

Estudió quatro años en Carpentras, que es una cibdad a quatro leguas de Aviñón, donde trabajó con tanta voluntad y diligencia en la gramática, lógica y retórica y supo tanto que siendo discípulo no hallava ya maestro. De allí passó a Monpeller, donde estudió otros quatro años de leys. Y en aquel lugar oyendo la fama del estudio de Bolonya[8] se fue a estudiar entre los bolonenses[9], donde por espacio de tres años passó todo lo que del derecho civil en las escuelas se lee, y fuera en esta facultad varón de mucha excelencia si su condición fuera al tal estudio inclinada, mas no pudo en ello perseverar porque la obediencia de su padre le tenía forçadamente ocupado en las leyes siendo su natural inclinación seguir poetas y filósofos. En este tiempo tornó de Bolonia[10] a Aviñón por visitar su padre y madre a quien amava más que a sí, y puesto que por muchas partes peregrinase, de contino tornava a aquella cibdad, la qual el gran amor que a sus padres tenía se la[11] avía hecho propria naturaleza.

Acaesció que una vez, viniendo a tener la Pascua en casa de su padre, andava las estaciones en la Semana Sancta en Aviñón, y parándose a oír la Passión en una iglesia llamada Sancta Clara, el Viernes Sancto a seis[12] días de abril, vio una donzella muy hermosa que avía venido a la cibdad a la devoción que en tal tiempo se requiere, de la qual se namoró tanto que la amó veinte y un años biva y diez[13] después de muerta, escriviendo contino della, y puesto que con mucha voluntad la amó fue muy honesto su amor sin alcançar más fin de la buena fama que por ella ganó. Fue esta madona Laura natural de una villeta muy cercana a la cibdad de Aviñón que se llama Gravesons, nascida de honestos padres. Tuvo costumbres y hermosura más de di[fol. 3r]vina que humana y con su soberana gentileza tuvo tanta castidad sin rifar lo uno con lo[14] otro que podemos dezir que tal concordia fue más venturosa que natural. Llamávase Laureta[15], como se muestra en aquel soneto que comiença "Quando io mouo i sospiri a chiamar voi il nome che, etc.", aunque después por amor del verso y por darla[16] nombre de más autoridad la[17] puso nombre de Laura, como en muchos sonetos y canciones lo demuestra el mismo poeta, por las quales obras él y ella quedaron para siempre claros y famosos entre los mortales.

Siendo ya passado un año de sus amores murió su madre, cuya muerte sintió tanto que tenía por impossible haver jamás consuelo della. Y antes de ser el año acabado plugo a nuestro señor privarle también del padre, para cuyo consuelo acordó de pensar que eran mortales y por fuerça avían de morir y que

---

[8] Bolonya] Bononya *S1*, Bononia *S2*, *V*
[9] bolonenses] bononienses *S1*, *S2*, *V*
[10] Bolonia] Bononia *S1*, *S2*, *V*
[11] la] le *S2*, *V*
[12] seis] seyes *L*
[13] diez] dizen *V*
[14] lo] el *V*
[15] Llamávase Laureta] Llámase Laura *V*
[16] darla] darle *S1*, *S2*, *V*
[17] la] le *S1*, *S2*, *V*

él también era a lo mismo obligado por deuda de naturaleza. Como después el tiempo començó a adelgazalle el dolor e se vió libre de la obediencia paterna, acordó de dexar el estudio de las leys escogiendo por mejor ser verdadero filósofo que mentiroso abogado. No porque las leys no son de sagrada y venerable auctoridad, mas porque la malicia de las gentes las hazen torcer haziéndolas dezir lo que no dizen. Y a esta causa quiso antes el nuestro famoso Petrarca escrevir en sus soledades que chismear por las audiencias. Y desde allí començó a posponer los estudios passados y del todo se dio a los poetas, oradores y philósofos, los quales siempre fueron sus amigos naturales, y partiéndose del estudio de Bolonia[18] tornó a Aviñón donde se començaron a conocer sus sublimadas virtudes. Fue muy amado y tenido de muchos señores y desseado de ser conocido y conversado de muchas personas de alta manera y estado, porque la fama excelente de sus gracias singulares era por todo cabo tan derramada que ningún señor se tenía por contento si no gozava en algún tiempo de su muy dulce conversación. Mas sobre todos fue muy amado del reverendísimo Cardenal de Coluna y de su hermano Iacobo[19] Coluna, obispo Bombriense, puesto que algunos dizen Bombergense, con el qual vió toda la Gascuña y parte de Francia y de Alemaña mucho a su contentamiento. Y acabada esta peregrinación, después de aver sido muy festejado de muchos señores que le deseavan conoscer, vino a[20] Roma por ver en ella las cosas sanctas y antiguas que desde su niñez havía desseado, en la qual venida fue muy festejado de Stefano Coluna, padre del Cardenal y del Obispo que arriba deximos. Desde allí passó a Nápoles, donde a la sazón reinava el rey Ruberto, el qual con el mayor desseo del mundo le esperava, y como le vió entrar por la sala de su real palacio le hizo tan cortés acogimiento como a un príncipe hiziera despidiendo de sí los embaxadores y señores de gran estado que con él estavan y retrayéndose con él por gozar más a su plazer de lo que tantos días avía desseado, donde vió y leyó muchas obras suyas dignas de perpetua memoria. Después desto tornó a Aviñón, y como era enemigo[21] del tráfago de las cortes y muy amigo del reposo[22] solitario, acordó de buscar lugar donde sin bollicio pudiesse tener agradable compañía de las obras que los varones excelentes havían escripto, y occurrióle tal lugar para poner su deseo en execución qual por él avía sido desseado de contino, que era un valle solitario a cinco leguas de Aviñón que se llama Clausa, muy apropriado para el exercicio de su singular ingenio, en el qual nasce la fuente Sorga, que sobre todas las fuentes tiene señorío y excelencia. Y los arroyos que della salen manando y discurriendo sobre claras piedras y los aires templados que hazen suave sonido en las verdes hojas de los fructíferos[23] árboles juntamente con el dulce canto de los ruiseñores y otras agradables avezicas eran causa a que de una semejança en otra se levantasse el entendimiento a la contemplación del divino hazedor de

[18] Bolonia] Bononia *S1*, *S2*, *V*
[19] Iacobo] Jacobo *S1*, *S2*; Jacob *V*
[20] a] en *S2*
[21] enemigo] amigo *S2*
[22] reposo] tráfago *V*
[23] fructíferos] frutíferos *V*

tales obras. Donde después de aver pasado[24] sus libros y las cosas necessarias al servicio de su persona escrivió todas o la mayor parte de sus obras latinas y vulgares, así las que nos[25] son manifiestas como las que no parescen. En este mismo tiempo succedió en el summo Pontificado el Papa Benedito por muerte de su predecessor, y viniendo a su noticia la virtud y avilidad[26] de nuestro excelente poeta y conosciendo el entrañable amor que tenía a madona Laura, dispensava con él que siendo clérigo como era se casasse con ella y gozasse de los beneficios que tenía y de los que su santidad después le daría, pero como nuestro poeta creía que era más deleitosa la hambrienta conversación de la amiga que la fastidiosa usança de la mu[fol. 3v]ger, acordó de no aceptar la nueva y inusitada merced que el pontífice le hazía y aún por no dexar de escrevir muchas cosas que por ella en la fantasía tenía imaginadas assí como fueron los sonetos y canciones y los triumfos que tenemos entre las manos hechos en su lengua vulgar toscana. Fue hombre de muy honestas y discretas palabras y de muy justas y virtuosas obras. En comer y bever muy templado, en vestir muy humilde, y en todas sus cosas reluzió mucho la virtud de la humildad, porque de contino fue muy enemigo de la sobervia presuntuosa por ser vicio muy contrario al descansado reposo. Y paresce que por merced muy señalada permitió con él nuestro señor para ayuda de lo que él se ayudava, que en llegando a los quarenta años le fueron amatadas las llamas carnales, siendo sus fuerças y complisión de tanto vigor como siempre avían[27] sido, para en prueva de lo qual escribe de sí mismo en una epístola las palabras que se siguen: "Desearía yo poder dezir con verdad que fui[28] virgen, mas mentiría si lo dixesse. Pero una cosa puedo seguramente afirmar, que aunque el hervor de la edad e complissión a los deleites carnales me inclinasse, siempre aborrescí[29] la suziedad y vileza de tal vicio, y en llegando a los quarenta años, aunque mis fuerças estavan enteras y el calor natural en su vigor, no solamente aparté de mí la obra, mas aún en la memoria nunca me quedó señal de vicio semejante, lo qual cuento entre mis mayores buenas venturas dando muchas gracias a Dios que estando en mis fuerças y esfuerço me libró de tan vil y aborrescible servidumbre". De manera que nuestro bienaventurado poeta hasta en esto tuvo ventura, que pudo dexar los pecados antes que ellos dexassen a él, y pudo hazer penitencia quando más aparejo tuvo de pecar.

Y tornando agora a nuestro propósito començado digo que fue este nuestro poeta muy desseoso de buenas amistades y muy fiel conservador dellas. Y puesto que a la natural complisión suya no podía resistir algunas vezes de no alterarse en enojo, obrava tanto en esto su saber que la saña y ira de su coraçón nunca dañava segunda persona, teniendo por mejor sofrirlo en la suya. Gradesçió tan bien los bienes y de tal manera perdonó los males, que ingratitud ni vengança nunca fueron en él conoscidas.

---

[24] pasado *L*, passado *S1*] passados *S2*, *V*
[25] nos] no *V*
[26] avilidad *L*, habilidad *S1*, *S2*] humildad *V*
[27] avían] avía *S2*, *V*
[28] fui] fue *S2*, *V*
[29] aborrescí] aborrescía *S2*, aborrecía *V*

Mostróse siempre menospreciador de riquezas, pues teniendo aparejo de persona para alcançallas tuvo por bien ser dellas privado por serlo así mismo del trabajo con que se ganan, porque le paresçía mal ser posseedor de cosa que su ganancia es trabajosa y su possesión congoxosa y su pérdida muy triste. Holgava mucho de la conversación de sus amigos, y mientra podía nunca sin alguno dellos comía ni holgava.

Fue hombre de tan recto juizio y tan eloquente que en su tiempo fue la flor más resplandesciente de quantas huvo, y en qualquier tiempo que nasciera lo fuera. Porque en la poesía y oratoria alcançó todo lo que un humano ingenio puede alcançar, y siendo ya la fama suya muy estendida y en todas partes muy desseado recibió en un mismo día cartas del Senado de Roma y del Estudio de París en que los unos y los otros con mucha instancia le rogavan que a su cibdad fuesse a recebir la corona de laurel con la qual los famosos poetas antiguamente se coronavan. Juntamente con estas dos universidades fue muy importunado por el rey Ruberto se fuesse a coronar a Nápoles, teniendo por muy gran honra tan insignes y nobles cibdades que nuestro poeta en ellas fuesse honrado de semejante corona. Mas al fin, por consejo e importunación del su Cardenal de Coluna la huvo de ir a tomar a Roma, assí por la dignidad del imperio como por avella recebido allí otros muy grandes y famosos poetas. Y assí fue en Roma laureado con muy gran aparato del Senado romano, como se muestra en el previlegio que dello le dieron, el qual anda entre sus obras impresso.

Después de hecho esto quiso tornarse a Aviñón, y veniendo en el camino fue detenido en Parma por los señores que rigían e mandavan aquella tierra. Los quales, desseando mucho gozar de la conversación desse[30] nuestro tan famoso poeta, como mucho antes avían desseado, acordaron de hazerle Arcediano de la iglesia cathedral de aquella cibdad por tener causa de gozar d'él algún tiempo. Y como él desd'el tiempo de su niñez avía siempre desseado[31] seguir el hábito clerical, acceptó la merced que con tanta y tan buena voluntad le hazían. Mas porque los vandos eno[fol. 4r]josos y sangrientos de las cibdades contino le fueron desplazibles y las reposadas soledades muy agradables, procuró tomar asiento en una selva muy deleitosa que se llama Plana, cerca de un río llamado Encia, donde convidado de la suavidad del lugar tornó a su estudio aviéndole ya dexado algún tiempo por su luenga peregrinación. Y después que allí huvo estado muchos días tornose al su desseado Valclausa siendo de edad de treinta y quatro años, donde estuvo por algún tiempo no passando la vida en ociosidad, mas siempre leyendo, escriviendo o pensando lo que a tan alto ingenio convenía. Desde algunos días que allí estava recivió cartas de Jacobo de Carrara[32], señor de Padua, en que le rogava mucho le fuesse a ver, y viéndose importunado por ellas y por los mensajeros que le inviava acordó de obedecer su mandado[33] y fuele a ver, donde le fue por aquel señor hecho un recebimiento el más solem-

[30] desse] deste *S1*, *S2*, *V*
[31] desseado] desseado de *V*
[32] Carrara] Carraria *S1*, *S2*, *V*
[33] mandado] mandamiento *V*

ne y espléndido que a ningún[34] mortal se puede en la tierra hazer, y viendo que nuestro poeta era de vida clerical y religiosa y que de aquello se deleitava le dio una calongía de Padua por tenersele algún tiempo en su compañía, y así estuvo con él dos años que no vivió[35] más aquel señor, y por recebir algún consuelo de su muerte tornóse a Francia para habitar en su Valclausa y gozar de la fuente Sorgia, donde mucho tiempo bivió.

Era de todos honrado[36] y tan amado que el Papa procuró muchas vezes tenerle en su servicio, y hazerle grandes mercedes; pero él, que amava más la libertad con pobreza que la riqueza con servidumbre, contino lo rehusó con muy corteses escusas. Tuvieron en tanto los de Arecio que Petrarca fuesse su natural cibdadano que, passando un día a caso por allí le salieron a recebir con palio y cruzes y con las reliquias de los sanctos, y por perpetua memoria hizieron constitución que la casa donde Petrarca nasció fuesse reparada y mantenida en pie para siempre de las rentas y proprios de la cibdad y que siempre fuesse llamada la casa del Petrarca.

Pues los florentines no tuvieron en poco tal cibdadano, pues sin pedirlo él y sin pensarlo le alçaron el destierro que a su padre avían puesto y mandaron al fisco restituirle todos los bienes que avían sido de sus padres. Fue hombre de grandíssima continencia, tanto que ayunava quatro días en la semana y los viernes a pan y agua. Dormía muy poco y las más vezes se acostava vestido. Levantávase siempre a media noche a rezar los maitines, como todo buen clérigo debe fazer, y luego se sentava entre sus libros porque temía la cuenta que del tiempo mal gastado se ha de dar. A toda sciencia era muy inclinado, pero principalmente a la philosophía moral, a la oratoria y poesía, y a saber de[37] la antigüedad de las historias mientra[38] fue mancebo. Mas después que ya fue entrando en días del todo se dió al entendimiento y doctrina de la sagrada scriptura, donde halló escondida tanta dulçura que del todo se apartó de las poéticas artes, salvo para el ornamento del hablar o escrevir; quísole nuestro señor hazer[39] tan señalado que por las señales de fuera manifestava la sciencia que dentro tenía, pues hasta los niños tenían conoscimiento de su saber, lo qual se demuestra por el exemplo siguiente. Estando un día en Milán con el ilustre Galleaço, Vizconde de Pavía y señor que entonces se llamava de Milán entre muchos señores valerosos y famosos letrados mandó el dicho señor a un hijo suyo muy niño que aun a penas sabía hablar que les mostrasse entre todos aquellos señores y letrados qual le parescía el hombre más sabio de todos. El niño entonces, mirando a un cabo y a otro y guiado por divino spiritu fue a tomar por las faldas del manto a Petrarca con gran admiración de los que estaban presentes, así que aun hasta los niños sin saber conoscían el que él tenía.

---

[34] ningún] ningum *L*
[35] vivió *L*, bivió *S1*, *S2*] vino *V*
[36] honrado] tan honrado *S1*
[37] de] de *om*. *S2*, *V*
[38] mientra (*sic L*, *S2*)
[39] hazer] hazerle *V*

Bien se puede d'él dezir que la elegancia del hablar que tantos tiempos estuvo perdida fue hallada y restituida por él a los que en su tiempo y después vinieron, para prueva de lo qual no podemos hallar más abonados ni verdaderos testigos que los mismos libros que por él quedaron compuestos, los quales son los siguientes:

El libro que llamó el Itinerario. Un libro que llamó el Secreto de sus cuidados, partido en tres diálogos. De los Illustres varones, un libro. De la vida solitaria, dos libros[40]. Del reposo y quietud de los religiosos, un libro. Dos diálogos que tratan de vera sapiencia. De las cosas dignas de memoria antiguas y modernas, quatro libros en diversos tratados. Una comedia intitulada al Cardenal de Coluna, que aún acá no ha parescido. Quatro libros de invetivas[41] contra un médico. Un libro de Epístolas, sin título. Ocho libros de Epístolas familiares. Dos grandes libros de Epístolas, uno de cosas juveniles y otro de cosas más ancianas. Siete psalmos penitenciales. La Bucólica dividida en doze églogas en versos. Otro libro de Epístolas [fol. 4v] en verso. La Áffrica en verso, a la qual puso tal nombre por Scipión Affricano, de quien en ella se trata, y dividióla en nueve libros. Dos libros, uno de próspera y otro de adversa fortuna compuso en un volumen, de los quales hizo traslación de latín en castellano el reverendo y muy discreto varón Francisco de Madrid, arçediano de[42] Alcor. Compuso también los sonetos y canciones en vulgar toscano con los seys triumfos en la misma lengua, cuya traslación es la presente, en los quales muy claramente quiso manifestar la grandeza de su dotrina, y[43] la excelencia de su saber, mostrándose en ellos gran poeta, muy gran orador, grandíssimo historiador, insigne philósopho, excelente astrólogo y muy contemplativo y cathólico theólogo, según que la materia singular de cada triumpho lo requiere, mostrando muy graves y provechosas sentencias debaxo de un velo muy agradable con palabras de mucha dulçura y gentileza. Y puesto que otros naturales de su tierra ayan en su lengua compuesto obras de mucha doctrina y gravedad, y su fama sea divulgada por muy[44] excelente, si los lectores dellas quisieren juzgar la verdad sin afición, sé muy cierto que dirán averles excedido el nuestro poeta sin comparación porque en él solo se paresció el estilo más subido y más alindado que podía en la lengua toscana hallarse, lo qual se paresce muy claro en que antes ni después d'él no huvo nadie que de tal manera escriviesse. Todas las obras que compuso fueron en latín, salvo estos triumphos y los Sonetos, que fueron en toscano. En lo uno se muestra quánta elegancia[45] puede aver en el latín, y en lo otro quánta gentileza puede ser en lo toscano.

Pues viéndose ya el nuestro filósopho en edad algo cansada acordó de retraerse a Padua donde era canónigo, mas no podiendo bivir en el tráfago de la gente se recogió en una aldea muy agradable y convenible a sus pensamien-

[40] libros] libres *S1*, *S2*; librol *V*
[41] invetivas] invetivos *S2*, *V*
[42] de] del *S1*
[43] excelencia] excenllencia *L*
[44] muy] *om*. *V*
[45] se *add*. *S2*, *V*

tos llamada[46] Arquato, cerca de Padua, con un grandíssimo amigo suyo llamado Lombardo, y en aquel lugar edificó una casa donde bivió lo que le quedava de la vida escriviendo y estudiando hasta que nuestro Señor dio fin a sus días. Pues juzgando cómo bivió desde los quarenta años hasta que murió, sin saber su fin le podríamos juzgar por bueno según el testimonio de la vida passada. Mas como de contino tenía ante sus ojos la muerte, procuró de bivir como quien avía de morir por ser bivo después de muerto, y assí ordenó su ánima haziendo el testamento que anda impresso entre sus obras. Y recibiendo los sacramentos, estando sin sospecha de ninguna enfermedad, como muchas vezes los recebía, y después salteado de una dolencia que los médicos llaman appoplexía, no podiendo ya la delicada virtud hazer resistencia a la rezia enfermedad, dio el spíritu a su criador en el año del señor de mil y trezientos y setenta y quatro años, a veinte y ocho días del mes de agosto, así que el espacio de su vida fueron setenta años. Enterróse en aquella aldea cerca de Padua en una iglesia donde tenía determinado hazer una capilla a nuestra señora, y porque fue sepultado su cuerpo en el suelo siendo merescedor de famosa sepultura fuele hecho después en la parte más honrada de la iglesia un sepulcro muy rico de marmor donde sus huessos fueron trasladados con un epitafio o título que él mismo avía hecho viviendo, el qual en nuestra lengua dize assí: "Cubre esta piedra los fríos huessos de Francisco Petrarca. Tú, Virgen y Madre recibe el ánima la qual tu hijo perdone, y cansada ya de la tierra le plega que huelgue en el cielo".

Y porque más conozcamos la excelencia de nuestro poeta no es razón que callemos los cien ducados que un rústico labrador mandava para la obra de aquella iglesia, porque enterrassen su cuerpo con el de Francisco Petrarca, creyendo aclarar la ascuridad de su sangre con la muy clara virtud de nuestro poeta. Mas el obispo, como más amigo de la razón que del interesse, mandó al cura del mismo lugar, so graves penas, que no consintiesse por precio alguno que la sepultura que de tantas partes ivan a ver por quien dentro della estava fuesse violada de rústica compañía; puesto que el obispo quedó riyendo e alabando al labrador que en tanto estimava los claros varones.

Así que partida del mundo aquella ánima digna y generosa de nuestro poeta no es de dudar, según sus obras virtuosas, sino que aya alcançado el premio de su merescimiento en la gloria del justo juez que nunca dexó mal sin castigo ni bien alguno sin galardón. [fol. 5r]

[46] llamada] llamado *V*

Julián González-Barrera
El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra
de la *Spongia* en *La Filomena* de Lope de Vega
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 153-168

EL TORDO, LA ABUBILLA Y EL RUISEÑOR: ESTAMPAS DE LA GUERRA DE LA *SPONGIA* EN *LA FILOMENA* DE LOPE DE VEGA

Sin lugar a duda, una de las guerras literarias que más perturbó a Lope de Vega fue la provocada por un opúsculo latino que apareció por la Villa y Corte a finales de 1617: la *Spongia* del burgalés Pedro Torres Rámila.[1] Una controversia que brotó como esqueje de un conflicto aún mayor, como fue su larga disputa con Góngora por los laureles poéticos, y que por diversas razones acabaría por adquirir entidad propia. Bajo el disfraz de tener una procedencia extranjera, francesa en concreto, se ocultaba en realidad una edición subrepticia que probablemente fuera ideada, escrita e impresa entre Madrid y Alcalá de Henares. A lo largo de sus pocas páginas el autor, un simple maestro de gramática en la Universidad Complutense, zahiere al Fénix con saña, no solo echando por tierra toda su literatura, sino incluso poniendo en tela de juicio su nada ejemplarizante vida privada:

> ¡oh, ciego deseo de calumniar!, ya exageras, ya te apartas de lo correcto y diriges tu locura contra sus costumbres, pues ¿qué significan estas palabras?: *Cuando ni una sola vez has despojado tu mente con pudor, ¿por qué motivo te vamos a admirar entregado al desenfreno?*. (González-Barrera: 2011a: 189)[2]

[1] Acerca de esta importante controversia barroca, consúltense los estudios de Entrambasaguas (1932; 1946), Tubau (2008; 2009, 2010) y González-Barrera (2011a; 2011b; 2012), que han ido desgranando los mecanismos de esta polémica.

[2] La cursiva marca las palabras de Torres Rámila, esto es, las citas literales de la *Spongia* que fueron reproducidas en la *Expostulatio*. Lamentablemente, a día de hoy la *Spongia* está perdida.

A la cuenta, una diatriba tan furibunda como imprevista, pues procedía de un ambiente, como eran los claustros universitarios, que hasta entonces se había mostrado condescendiente con la libertad creativa del dramaturgo madrileño. El oportunismo del ataque era evidente. La *Spongia* representaba un peligro cierto para el tambaleante prestigio de un Lope cada vez más arrinconado por tirios y troyanos: la polémica por las *Soledades* estaba en su punto álgido, los enemigos del teatro volvían a reclamar una reforma radical de las comedias y él mismo no acababa de adaptarse a las nuevas prácticas escénicas, que exigían más y mejores tramoyas.

La contestación del Fénix y sus partidarios no tardaría en llegar y apenas al año siguiente se publicaría una respuesta tan mordaz, furiosa y contundente como el libelo turriano: la *Expostulatio Spongiae*, una imagen en el espejo a varias manos cuya parte central, que le da título a la obra, aparece firmada por un misterioso Julio Columbario, pseudónimo bajo el cual se escondería el verdadero responsable de rebatir las acusaciones más dañinas. Al igual que había sucedido con su predecesora, la *Expostulatio* no era más que una edición subrepticia que imitaba a la *Spongia* en todo, incluso en su supuesta impresión francesa. Su carácter clandestino no impidió que fuera denunciada ante el Consejo Real, que abrió diligencias para hallar a los culpables. Pesquisas que concluyeron sin éxito, por cierto, posiblemente por falta de interés, pero de todos modos el objetivo que pretendía ya estaba cumplido: escarmentar al insolente autor de la *Spongia*.

A la vista del silencio clamoroso de Torres y sus adláteres, que dejaron que la *Expostulatio* circulara sin respuesta, el maestro de gramática tuvo que acabar bien arrepentido o incluso asustado de aquel asunto, si tomamos en serio las veladas amenazas de muerte que contiene el texto. A decir verdad, la reacción de Torres fue refugiarse en la Universidad Complutense, donde se dispuso a retomar sus estudios de Teología, rehuyendo los cenáculos literarios de la Villa y Corte. No tenemos constancia documental de que participara en ninguna tertulia o academia después de la publicación de la *Expostulatio*, pero, desde luego, si lo hizo sería con otra actitud, dado que no se le conocen otras querellas de transcendencia.

La retirada de escena, si no claudicación, del maestro de gramática no impidió que Lope y los suyos no siguieran acordándose de las ofensas sufridas a manos de Torres, al que todavía algunos años más tarde

maltrataban con cartas, sátiras chocarreras y cuentecillos alegóricos.[3] De todas ellas, quizás el epílogo más notable o al menos más atendido por la crítica se halla dentro de *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621)[4], miscelánea donde Lope incluyó su versión de los hechos en clave mitológica[5]. Es la llamada *Expostulatio* castellana. Por lo menos, así lo explica a doña Leonor Pimentel, a quien está dedicada la obra:

> Aunque para vuestra señoría no sea necesario este advertimiento, es argumento de la Segunda Parte de esta fábula la contienda del Tordo y Filomena, que afligido y envidioso de verla cantar suave y doctamente, se le opuso en desafío, como Marsias a Apolo con la flauta de Palas, y a risa de los dioses. Filomena trae por padrinos tres aves o tres hombres científicos; defiende lo que ha cantado: el *Isidro*, la *Arcadia*, el *Jerusalén*, las *Rimas humanas y divinas*, el *Belén*, *El triunfo de la fe*, *El Peregrino*, *La Angélica* y las *Comedias* (Vega: 2004: 53)

Herido en su orgullo, Lope (la filomena) vapulea al maestro de gramática (el tordo) y a sus colaboradores necesarios en la *Spongia*, a saber, Manuel Ponce, Juan Pablo Mártir Rizo y, posiblemente, Cristóbal Suárez de Figueroa. En la Segunda Parte de *La Filomena* introduce una importante cantidad de notas autobiográficas, desde el ya lejano destierro por culpa de Elena Osorio hasta nuestra polémica con los mal llamados «neoaristotélicos».

Tanto Entrambasaguas como Tubau, por supuesto, ya advirtieron de la presencia de algunas alusiones a la *Expostulatio* en los versos de *La Filomena,*[6] pero la posibilidad que tenemos hoy en día de poder contar

[3] Recuérdense, como ejemplo, la alusión a la *Spongia* en el *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán (1624), que ya advirtiera Laplana Gil (1996: 92), o el breve relato que se incluye en los *Comentarios* al *Satyricon* de José Antonio González de Salas (1629), donde los críticos maldicientes son ejemplarizados en la figura de *Petrus Ferreus*, prototipo del crítico falso, cruel y necio, en lo que parece una clara asociación con Pedro Torres Rámila (González-Barrera: 2011a: 105-107).

[4] *La Filomena* ha sido estudiada de manera exhaustiva por Patrizia Campana en su tesis doctoral.

[5] Acerca de la naturaleza de las grandes misceláneas lopescas (*La Filomena* y *La Circe*, principalmente) existe un interesante debate sobre si son *macrotextos* con una organización intencionada (Campana: 2000) o bien simples antologías sin estructura interna (Sobejano: 1990).

[6] «En el segundo de los discursos, en el curso del repaso a sus publicaciones, Lope recuerda algunas de las objeciones planteadas en la *Spongia* a la *Arcadia* (vv. 995-1026),

con una traducción completa de la primera ha liberado un valioso caudal de información del que traemos aquí solo una pequeña muestra. A la luz de una lectura cuidadosa de ambas obras hemos reparado en que los lugares comunes entre una y otra son abundantes y que, por ende, Lope tenía los términos de la polémica muy frescos en la memoria. Esto implicaría que aquella Segunda Parte se escribió poco tiempo después de publicarse la *Expostulatio* o bien que el dramaturgo madrileño se valió de un impreso de la misma –o incluso la *Spongia*– para elaborar su defensa.

Dando por sentado que no es posible encontrar una intertextualidad inmediata, puesto que tanto el autor (Columbario / Lope), como la lengua (latín / español) y el género (prosa / verso) son harto distintos, no es menos cierto que los paralelismos o concordancias saltan a la vista.

Ya al principio del relato, prácticamente la primera noticia que brinda Lope a doña Leonor es que Pedro Torres Rámila era un intruso para quienes frecuentaban los cenáculos literarios de la Villa y Corte:

> pues la desdicha oísteis
> de Filomena, ruiseñor agora;
> veréis la envidia de su infusa ciencia
> en pájaros que apenas conocisteis,
> que más cantan de noche que al aurora (vv. 76-80)[7].

En más de un pasaje de la *Expostulatio* se alude a que el maestro de gramática era desconocido en Madrid, por lo que irritaba aún más la insolencia que había demostrado atacando al llamado Fénix de los Ingenios. En otras palabras, era un forastero de Alcalá de Henares: «[…] con el propósito de limpiar la inocencia de Lope de Vega Carpio de la mordedura de un hombre impuro, un recién llegado a esta Corte Real, procedente de la Universidad Complutense» (González-Barrera: 2011a: 125), dice Columbario de él en el prólogo al duque de Sessa.

De todas formas, el hecho de ser un extraño en la Corte no impide que se le pueda identificar con claridad. Ya hemos advertido que aquella crítica desde el poste abría otra línea de trincheras para Lope, que ahora se tenía que preocupar de un frente, como el académico, que hasta

y a la *Jerusalén conquistada* (vv. 1178-1216), rebatiéndolas con parecidos argumentos a los esgrimidos por Columbario en la *Expostulatio*» (Tubau: 2008: 82-83).

[7] De aquí en adelante, todas las citas de *La Filomena* están sacadas de la edición a las *Obras completas* de Lope de Vega de Biblioteca Castro.

entonces había sido complaciente con su arte. Por consiguiente, tanto Columbario como Lope insisten mucho en el origen de aquel maldicente. En *La Filomena* leemos:

> Y fue a mudar las plumas
> desde las pajas de su pobre nido
> a la Academia ilustre que ha tenido
> mayor nombre en el mundo (vv. 107-110).

Si dirigimos la mirada hacia la *Expostulatio*, aparte de la primera referencia, que ya la hemos brindado en el ejemplo anterior, este detalle parece escocer, ya que se repite con insistencia: «Aparte que Ruitano, que ha salido hace poco de la Universidad Complutense…» (*Ibídem*: 285) o «¡Qué bancos del Ateneo Complutense se mantendrán insensibles ante tales palabras!» (*Ibídem*: 217). Tanto es así que incluso el propio Torres, en su epístola a José Antonio González de Salas que se incluye en nuestro opúsculo, lo recuerda como si fuera un timbre de honor: «[…] tan pronto como había salido de la Universidad Complutense y me dirigía a este puerto en llamas…» (*Ibídem*: 173).

Otra noticia coincidente entre la *Expostulatio* y *La Filomena* es la que apunta a que la malicia de Torres estaba dirigida por una mano en la sombra. Al parecer, el maestro de gramática fue alentado a escribir la *Spongia* por la influencia de ciertos ingenios, que le animaron a poner por escrito las censuras que seguro ya pronunciaba en la intimidad:

> Luego se le ofreció la portentosa
> fábrica de ignorantes, que la fama
> diciendo mal presumen que se adquiere,
> y tiñendo la pluma latinosa
> en el ajeno honor lució la llama
> al torno de la débil mariposa (vv. 145-150).

Sin duda, era el momento idóneo para una pluma deseosa de notoriedad. En aquel clima tan turbulento para Lope, que le estaba perdiendo la batalla a la «nueva poesía» de Góngora y sus acólitos, la *Spongia* tuvo que ser vista por sus enemigos como otro clavo a su ataúd, de ahí que contara enseguida con apoyos en el mundillo literario de la Corte:

> desde tu madriguera intentas atacar con una envidia miserable al que no puedes, no diré imitar, sino ni siquiera hacerle sombra aunque quizás esto

> ha sucedido no por tu propia iniciativa sino por la de algunos otros, que, dedicados a calumniar a todos los hombres doctos, atrajeron tu odio hacia un varón digno de toda alabanza (González-Barrera: 2011a: 169).

Para Lope, la impudicia de Pedro Torres Rámila no tenía límites. Ya llevaba algún tiempo molestándole con ataques que excedían con creces la crítica académica. A la cuenta, la publicación de la *Spongia* era el culmen a un enfrentamiento que venía de lejos, no solo contra él mismo sino contra muchos de sus allegados, como el padre Juan Luis de la Cerda, José Antonio González de Salas, Francisco López de Aguilar, y tantos otros. Demasiados ingenios de fama, talento y prosapia para un simple maestro de gramática. No nos puede sorprender, entonces, que se le compare con Marsias, quien se creyó mejor músico que el mismísimo Apolo:

> La envidia que declara
> presto su inclinación al miserable
> Tordo infestó de suerte
> que esforzando la voz para su muerte,
> desafió la dulce Filomena,
> con risa de los dioses, que al notable
> espectáculo nuevo
> de Marsias y de Febo (vv. 178-185).

En nuestro libelo hallamos la misma identificación. No solo para él sino también para sus aliados en la polémica. En el llamado «Sueño jocoso», una pieza alegórica que se inscribe en las páginas de la *Expostulatio*, Columbario se burla de la música de Ruitano, Filocalo y Curio, esto es, Pedro Torres Rámila, Manuel Ponce y Juan Pablo Mártir Rizo:

> Agitado por estos versos imprevistos, dirigí la mirada hacia las voces de los cantantes y reparé en unos músicos que pertenecían al grupo de los críticos y saludaban a algunos de los que entraban como si les hicieran un favor. Por lo demás, el espectáculo casi me provocó la risa, pues inflamaban sus carrillos de tal modo que podrías creer que parecían Marsias pintados (González-Barrera: 2011a: 289).

No nos parece una casualidad que Columbario retrate al maestro de gramática junto a una pareja de leales compañeros. En *La Filomena*, Lope narra cómo el Tordo (Torres) acude a la contienda acompañado de otros

dos pájaros como padrinos (la Abubilla y el ave infelicísima), y a los que el Fénix presenta como amigos fraternales:

> Los Pílades y Orestes
> que trajo el Tordo fueron la Abubilla
> y el ave infelicísima a Castilla (vv. 190-192).

La comparación con la legendaria amistad de Pílades y Orestes, paradigmas en la Grecia clásica, se nos antoja como un detalle muy a tener en cuenta, pues en el «Sueño jocoso» Torres también aparece escoltado por dos camaradas (Filocalo y Curio) que, curiosamente, también son comparados con otros amigos de inmortal memoria, aunque esta vez del mundo romano, Lelio y Escipión:

> Así pues, para no verse obligado a defenderse con una sola cabeza de las acusaciones de los muchos que le recriminaban sus calumnias, éste se trajo a un par de amigos muy poderosos en dignidad y doctrina, cuya fidelidad yo alabaría por encima de la de Lelio y Escipión si no hubiesen conspirado por intereses dispares (González-Barrera: 2011a: 287).

Aclarado este punto, habría que sacar una segunda conclusión al calor de semejante coincidencia. Desde que Entrambasguas formulara su hipótesis, es opinión incontestada entre la crítica que detrás de la Abubilla se escondería el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa (Entrambasaguas: 1932: 237), conocido de Torres Rámila y posible instigador de la *Spongia*. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta que en la *Expostulatio* ni Filocalo ni Curio esconden al autor de *El pasajero*, sino Satirión, otro de los personajes del «Sueño jocoso», por lo que sería plausible pensar que si tanto en *La Filomena* como en nuestro libelo se hace referencia a la misma pareja de amigos, la Abubilla no sería, en ningún caso, Suárez de Figueroa. Por ende, a la luz de estos datos, se podría prescindir de otro de los planteamientos de Entrambasaguas acerca de la guerra literaria por la *Spongia*.

Un furioso enfrentamiento que no pudo haber comenzado Lope, dada la insignificancia del personaje. No es plausible creer en un escenario donde fuera él quien buscara la confrontación con un intelectual de segundo orden y sin obras de fuste.[8] A las claras, fue el afán de notoriedad de Torres lo que tuvo que encender la llama de la polémica:

[8] No era del todo ágrafo. Gracias al cartel desafiante que colgó Francisco López de Aguilar de los muros de la Complutense sabemos que por aquel entonces circulaba por la

> Tú que no has sido nunca ultrajado, ni siquiera de palabra por Lope, ni agraviado con un atisbo de injusticia, te has atrevido a invitarle a la palestra y desde tu madriguera intentas atacar con una envidia miserable al que no puedes, no diré imitar, sino ni siquiera hacerle sombra (González-Barrera: 2011a: 169).

Aquella hostilidad innecesaria, que enciende las iras del Fénix y los suyos, es recordada también en *La Filomena*, donde de nuevo el dramaturgo madrileño se queja de que fue atacado sin mediar provocación:

> Y tú, que de mi dulce voz te enojas,
> ¡oh, ave para mí negra e infausta!,
> la garganta inexhausta
> de maldecir a quien jamás te ofende (vv. 425-428).

Otra coincidencia interesante entre el texto de la *Expostulatio* y *La Filomena* estriba en una curiosa alusión a la lámpara, que a modo de metáfora, dice usar Torres para censurar la literatura de Lope de Vega. Es el tordo quien habla:

> Presto, como de márgenes leteas,
> saldrá de mi museo,
> mi lámpara en tinieblas,
> que quitará las nieblas
> a los ojos del vulgo y al deseo;
> veréis allí lugares declarados,
> hasta agora tan mal interpretados (vv. 679-685).

Como no podía ser de otra forma, esta lámpara contra el Fénix es la conocida *Spongia*, llamada a disipar las tinieblas de su literatura. Símbolo de su cruzada contra Lope, aquel panfleto de título erasmista fue un ataque más peligroso de lo que pudiera parecer en un principio, a juzgar por la reacción tan virulenta que provocó. Una metáfora que por lo visto en la *Expostulatio* ya había sido utilizada antes en otro lugar:

> *E igualmente el maestro Torres con su lámpara entre tinieblas* […] Éste desea alumbrar las tinieblas con la lámpara de su *Esponja*, pues en

universidad un librito de Torres cuyo título sería *Asertos teológicos*. En ningún caso esta obra se cita en el *Protirio* de la *Expostulatio*, como asegura Tubau (González-Barrera: 2011a: 14, n. 37).

> ella vislumbra a todos caminando sin rumbo hacia ninguna parte como por un desierto, pero temo que la llama de tu candil se extinguirá en breve, ya que en la elaboración de tu *Esponja* has perdido por completo el tiempo y el trabajo (González-Barrera: 2011a: 217).

Por el sentido de la frase podría tratarse de una fuente externa, como el texto de otro intelectual, pero a nuestro juicio es más razonable creer en una cita propia en tercera persona, a tenor del contexto. Un recurso plausible teniendo en cuenta que habían aparecido ejemplares de la *Spongia* con el nombre de Mártir Rizo, por lo que es lógico que para disimular se cite a sí mismo, como si fuera otro quien escribe.

Ya en materia, según vamos leyendo *La Filomena*, surgen concurrencias significativas entre la poesía de Lope y la prosa de Columbario. La narración de los hechos parece coincidir en ciertos detalles, todos bastantes reveladores. Así, por ejemplo, una de las pullas que el maestro de gramática lanza contra *La Arcadia* es por culpa de disfrazar a los nobles de rústicos pastores. Un recurso que no era ninguna novedad para el género bucólico, pero que a juicio de Torres rompía el decoro defendido por Horacio, Quintiliano y tantas otras autoridades clásicas. Opinión que, como es obvio, Columbario se apresta a rebatir con firmeza:

> Pero, a ti tal vez te parezca novedoso porque atribuye a los boyeros el conocimiento del curso de los astros y de las ciencias ocultas de la naturaleza, pero atribuye esto no a un error sino a su arte, por cuyo fruto introdujo en la poesía bucólica a los más poderosos señores de España con el fingido nombre de vaqueros […] No hay motivo, digo, para que te preguntes por el decoro (*Ibídem*: 197).

Sin duda, estamos ante una crítica o acusación que debió doler porque el dramaturgo madrileño la recupera para *La Filomena*, a cuenta de una exposición sobre *La Arcadia*, excusándose de una culpa que no consideraba como propia, más bien todo lo contrario, puesto que la justifica como una técnica avalada por la tradición del género pastoril, de la que hace una larga, meticulosa y exhaustiva recapitulación histórica, culminando su catálogo de autores con Virgilio, por supuesto:

> Allí cubrí con áspera corteza
> príncipes generosos,
> almas nacidas en los ricos paños
> de la mayor nobleza,

> iguales a reyes poderosos,
> que no villanos bárbaros y extraños
> […] Pues, ¿qué diré del claro Mantuano,
> por más que el Tordo bárbaro interrompa
> fundamento tan llano? (vv. 995-1000 y 1017-1019).

Una exhortación a la *auctoritas* virgiliana que discurre paralela a las razones expuestas por Columbario para sostener la misma tesis: que Lope no era el primero en disponer de boyeros versados en toda clase de conocimientos científicos. El Mantuano ya había puesto grandes discursos en boca de sus pastores, por mucho que Torres se esforzara en defender lo contrario:

> *Pero si hubieses leído con atención a Marón, que entona sus versos con dulzura; si de modo asiduo a Sannazaro, gloria de Nápoles*. Como si en realidad éstos no esbozasen hasta cierto punto la verdad con la flauta pastoril y no representasen a sus Daimones y a los burlones Alfesibeos a través de los fabulosos diálogos de las églogas (González-Barrera: 2011a: 197).

Otro punto de encuentro entre *La Filomena* y la *Expostulatio* es la meridiana caracterización del rival. Si el maestro de gramática había sido un actor menor en las academias madrileñas hasta la publicación de la *Spongia*, una vez planteada la amenaza, tanto Columbario como Lope están advertidos sobre la clase de enemigo que tienen enfrente:

> Pero ¿quién sufrirá los desatinos
> de la crítica seta?
> ¿Quién esta gente mísera, ignorante,
> con ingenio pedante,
> que a Dios la mano abrevia… (vv. 1044-1048).

Estos versos del Fénix no dejan lugar a la duda. A su juicio, el burgalés formaba parte de un grupo –«crítica secta»– de personajes enfrentados con él, que a juzgar por las palabras de uno y otro, se preocupaba más en criticar las obras de los demás que en escribir las suyas propias:

> No obstante, quisiera saber ¿cuál es ese *Theatro de los Críticos* y quiénes le han puesto, si a los dioses les place, ese título en la república literaria? Acaso tal vez la secta de los grajillos críticos, la más inútil y veleidosa de todas las que se ocupan de las letras, que desconoce no solo las artes liberales, sino también todo civismo y condición humana (González-Barrera: 2011a: 185).

No es el único lugar de la *Expostulatio* donde se asocia a Torres con este supuesto cenáculo literario. Ya antes, al comienzo de su defensa, Columbario se dirige directamente a Torres para recriminarle su veleidosa acción. Y los términos de la acusación son idénticos:

> Frívola secta de hombres que, herida en su alma por la envidia, se esfuerza en atacar con armas ajenas a los que no osan retar en persona, pero, sea como sea, te has equivocado por completo ya sea porque has pretendido con tu *Esponja* ganar con halagos la confianza de aquéllos, o porque has prometido con esa audacia tuya tan irresponsable que algún nombre, aparte de la acción funesta de Eróstrato, debía de ser borrado por ti de la memoria de los hombres (*Ibídem*: 169).

Otro dato, inédito en las investigaciones más recientes, es el hecho de que se recuerden los ataques al *Isidro* lopesco de la misma forma: poniendo nombre y apellidos a su autor. Una invectiva que apenas ocupa espacio en la *Expostulatio*, pero que parece indicar que el poema dedicado al patrón de Madrid también tuvo su cuota de protagonismo en la *Spongia*. En *La Filomena*, el Fénix evoca aquellos sinsabores de la manera siguiente:

> Cayó mi dulce *Isidro*
> en un villano pozo,
> mas no perdiendo el gozo,
> que mal pueden romper lanzas de vidrio
> en armas de diamante (vv. 1082-1086).

En este caso la similitud es harto llamativa, pues en la *Expostulatio* se recoge un fragmento de la *Spongia* donde el maestro de gramática le avisa a Lope de que no había sido el único en criticar algunas obras suyas, como el *Isidro* y la *Jerusalén conquistada*, de las que al parecer también se ocupó el doctor Andrés del Pozo y Ávila:

> *Lo que poco ha que Pozo demostró con elegancia, hombre en verdad doctísimo, de tu* Isidro *y también de tu* Ricardo*, la república literaria espera con ansiedad que sea definitivo.* ¿Quién es ese Marsias que se atreve con la flauta contra este Apolo? (González-Barrera: 2011a: 217).

Unas páginas que lamentablemente están perdidas a día de hoy, pero que debieron alcanzar cierta notoriedad, viendo cómo un Lope aún

doliente se acuerda de aquel «villano pozo» en el que había caído su *Isidro*. No obstante, lo que más llama la atención es que durante el relato de su controversia con Torres, saque a la luz las críticas de una tercera persona, lo cual implicaría que o bien el doctor Pozo tuvo un papel mayor en nuestra polémica de lo que podríamos creer en un principio o bien que Lope escribió los versos de *La Filomena* si no con la *Spongia* sobre la mesa, al menos con ella en la memoria. De cualquiera de las maneras, lo que ya queda demostrado es que Lope conocía el libelo de primera mano.

Por último, quedaría por rescatar una tríada de pasajes donde el dramaturgo madrileño no solo evoca, sino que discute las diatribas que Torres vertió sobre la *Jerusalén conquistada*. La primera de las tres trata acerca de la muerte de Saladino, uno de los protagonistas de la epopeya.

> Y como ya canté la dulce cuna
> donde al divino Sol parió la Luna,
> en veinte libros la postrera cama,
> donde venció Ricardo al Saladino
> en las riberas del Jordán divino (vv. 1147-1151).

Por una vez Lope estaba siendo fiel a la historia y el conquistador kurdo no muere de forma gloriosa luchando contra Ricardo "Corazón de León" y sus cruzados, sino en la cama, postrado por una enfermedad que acabaría de manera fulminante con su vida. Para Torres, en cambio, esto era privar a la tragedia de su fin último: la conmiseración.

> *Pero, ¿dónde está el propósito?, ¿dónde la compasión, que es el fin último de la tragedia? Pues para inspirar tristeza en el ánimo de los oyentes, para que las lágrimas, brotando de sus ojos conmovidos por el dolor, corriesen por sus mejillas, el príncipe de los canopios y de Idumea, aquejado de una enfermedad ordinaria, no habría de fallecer de muerte malsana, sino entre las armas horribles de Marte, traspasado por innumerables heridas o por algún otro avatar de la adversa fortuna* (González-Barrera: 2011a: 205-207).

Un segundo argumento gira en torno a una escena inverosímil del canto IX de la *Jerusalén conquistada*, cuando el rey Alfonso de Castilla y su fiel Garcerán se enfrentan a una nave llena de peligrosos monstruos enviada por el egipcio Mafadal. Un recurso literario que Lope justifica en el ejemplo de los «antiguos escritores»:

> Canté la historia trágica
> de quien se ríe el Tordo,
> siguiendo los antiguos escritores:
> todo es verdad lo de la nave mágica,
> pero ¿cuál envidioso no fue sordo
> y ciego a sus divinos resplandores? (vv. 1178-1183).

Es probable que Lope tuviera en mente el paradigma clásico de Lucano y su *Pharsalia*, pero lo más llamativo es que se trata de una crítica que también se recoge en la *Expostulatio* y que Columbario se apresta a tumbar. Pero, primero, será mejor leer lo que escribió Torres:

> A esto vengo, a que estrelles tus espolones contra las rocas, como cuando dices *qué podías maquinar de manera más demencial que los dos rayos de la guerra, Alfonso y por supuesto Garcerán, llevados en una frágil embarcación, atacaban una mole de leños combatiendo con gran valor, la cual, sin desplegar las velas, se precipitaba sobre la blanca espuma de sal y no se abalanzaba aterradora contra ellos con soldados armados, sino con monstruos, y al punto, a tajos y mandobles, cubiertos de pus y ponzoña, degollaban a todos con golpes prodigiosos.* […] Como tus espolones *…todos, sueltos los cabotajes de los costados, reciben la lluvia enemiga y se fatigan con los remos* (González-Barrera: 2011a: 209-211).

A su juicio, sería un menoscabo del decoro en el tratamiento de personajes tan altos como reyes y caballeros, que acaban inmersos en la inverosimilitud de una pelea con alimañas. Un pasaje que había sido criticado ya por otros y que Columbario defiende, curiosamente, con el mismo argumento de Lope, esto es, el aval de otros autores:

> ¿Que otra cosa, en efecto, dicen las historias, testifican los anales, sino que César había cruzado el Rubicón, no diré con los remos de una pequeña nave, sino con el impulso de sus pies y de sus brazos? ¿Quieres que Alejandro combata en un bajel pirata a sus enemigos con un arrojo que cause envidia? Mira qué autores y dónde hacen mención a este asunto (González-Barrera: 2011a: 211).

Por consiguiente, tanto Lope como Columbario siguen justificando los cabos sueltos de la *Jerusalén conquistada* en la «verdad» de una Historia que excusaría cualquier falta de imaginación –la muerte de Saladino– o exceso –la barca llena de monstruos–.

La tercera y última mención a la *Epopeya trágica* gira en torno al sorprendente protagonismo de Ismenia, reina de Chipre. En el canto

VIII de la *Jerusalén*, el rey Alfonso es capturado en una emboscada tras mantener un duelo singular con un misterioso caballero que resulta ser la propia Ismenia. Un lance que parece soliviantar al maestro de gramática, que le reprocha a Lope que humille a todo un rey de Castilla:

> *¿Por qué ofendes con las brumas de la ignominia al ejército español, del que has repetido hasta la saciedad que Alfonso había conducido para la conquista de la ciudad sagrada de Jerusalén, mientras al mismo tiempo intentas encumbrarlo con una alabanza desmedida? ¿Por qué has permitido, tú, el más burlón de los hombres, que el León de Hesperia, que mientras vivía ondeaban al viento sus estandartes bajo los cuales aquella fortísima gente peleaba, sea conducido cautivo por la delicada doncella que gobernaba la isla de Chipre?* (*Ibídem*: 207)

El autor de la *Expostulatio* vuelve a parapetarse tras el escudo de la Historia para justificar lo indefendible. No podemos obviar que Alfonso VIII de Castilla jamás participó en la Tercera Cruzada, por lo que su captura por la reina de Chipre es ciencia ficción, simple y llanamente. Columbario es consciente de esto, por lo que enseguida desvía sus argumentos hacia el decoro en torno a la figura del rey, de quien dice que es retratado por el Fénix como un valiente caballero, capaz de enfrentarse él solo a cinco adversarios:

> Si los testimonios de nuestros anales así lo refrendan, ¿pretendes que se viole la confianza en aquéllos? Si las crónicas lo proclaman de manera pública, ¿quieres que se contradigan de modo contumaz para darte gusto? Aunque Lope no ha sometido a Alfonso a la potestad de una muchacha de tal modo que su cautiverio pueda ser tachado de deshonroso. Si el propio Vega dice, en fin, que dos soldados habían sucumbido a la mano de Alfonso y que había dejado a cinco con una herida abierta (*Ibídem*: 207).

Las razones de Lope en *La Filomena* no son muy distintas. Para él, Ismenia era la continuación del arquetipo de la mujer varonil o doncella guerrera, que tanto abunda en la tradición occidental[9] y cuyos paradigmas más conocidos son la Camila virgiliana y la Pentesilea homérica:

> A Ismenia el arte pinta,
> como a Camila el docto mantuano,

[9] Un oportuno catálogo de obras renacentistas que recogen esta tradición pseudohistórica se puede leer en un trabajo reciente de E. Lagresa (2011: 117).

El Tasso a Arminda bella,
y el Ferrarés la hermosa Bradamante;
pero mejor se alaba el castellano
de la ilustre doncella
que llamaron Varona,
que al rey aragonés prendió arrogante,
origen del linaje Barahona (vv. 1213-1221).

No deja de ser interesante el hecho de que Lope no se resista, una vez más, a buscar un paralelismo histórico que le sirva de excusa o justificación. En este caso, a propósito de la leyenda de la llamada varona castellana: doña María Pérez de Villanañe. Viuda del infante don Vela, derrota en combate singular al rey de Aragón, Alfonso I el Batallador, quien le regala un anillo y le otorga el título de «Varona», en un juego de palabras evidente con «Barona» –hoy Baronesa–.[10] Esta materia legendaria está asociada desde antiguo al origen nobiliario de los Barahona, ilustre familia en tiempos de Lope.

En conclusión, a pesar de las diferencias, tanto en el fondo como en la forma, entre la *Expostulatio* y *La Filomena*, existe más de una similitud entre ambos textos que, a nuestro juicio, no se podía pasar por alto. La preferencia por ciertos temas o asuntos recogidos en la *Spongia* y la manera sorprendentemente análoga con que Lope y Columbario rebaten las críticas del maestro de gramática hacen lógico, prudente y necesario creer que los versos de *La Filomena* fueron escritos con el recuerdo aún fresco del libelo turriano, la propia *Expostulatio* o incluso con esta última a la mano. De no ser así, ciertos pasajes tendrían muy difícil explicación. *Vale*.

Julián González-Barrera
Universidad de Sevilla

[10] Como bien señalan Gonzalo Pontón y Guillermo Serés, no es la única leyenda acerca de esta heroína castellana, símbolo de la resistencia popular contra el rey invasor: «Otra tradición, en fin, le cambia el nombre: sería doña Elvira, joven hija del conde de Osmir, señor de Barahona, que se suma a las tropas de Alfonso VI para dar la batalla, otra vez, a Alfonso de Aragón, estando el padre de Elvira ausente, peleando contra los moros en la mesnada del Cid. Como antes, Elvira retó al rey aragonés a una batalla en campo abierto (en los campos de Barahona), de la que salió victoriosa» (2007: 1162).

Referencias bibliográficas

Campana, Patrizia. (1999). "*La Filomena*" *de Lope de Vega*. Bellaterra. Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Campana, Patrizia. (2000) «*La Filomena* de Lope de Vega como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Florencia Sevilla y Carlos Alvar (coords.). Madrid. Castalia. I, 425-432.

Entrambasaguas, Joaquín de. (1932). *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de Archivos.

Entrambasaguas, Joaquín de. (1946). *Estudios sobre Lope de Vega*. 3 vols. Madrid. CSIC.

González-Barrera, Julián. (2011a). *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel. Reichenberger.

González-Barrera, Julián. (2011b). «*Expostulatio Spongiae redux*: Aristóteles versus Horacio». *Analecta Malacitana*. 34:2. 497-516.

González-Barrera, Julián. (2012). «Erasmo de Rotterdam o las armas de Vulcano en la pelea por la *Spongia* de Torres Rámila». *Bulletin of Hispanic Studies*. 89:2. 125-133.

Lagresa, Elizabeth. (2011). «Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega». *eHumanista*. 17. 99-133.

Laplana Gil, José Enrique. (1996). «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán, con una nota al *Orfeo en lengua castellana*». *Anuario Lope de Vega*. 2. 87-101.

Sobejano, Gonzalo. (1990). «Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega». *Ínsula*. 520. 17-20.

Tubau, Xavier. (2008). Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares». Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral

Tubau, Xavier. (2009). «El 'Appendix ad Expostulationem Spongiae' de Alfonso Sánchez. Edición y traducción», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Xavier Tubau (coord.). Bellatera. Universidad Autónoma de Barcelona. 323-372.

Tubau, Xavier. (2010). «Temas e ideas de un texto perdido: la Spongia (1617) de Pedro de Torres Rámila». Revista de Filología Española. 90. 303-330.

Vega, Lope de. (2004). «La Filomena», en *Obras completas de Lope de Vega. Poesía, IV*. Ed. Antonio Carreño. Madrid. Turner (Biblioteca Castro). 1-349.

Vega, Lope de. (2007). «La varona castellana». Eds. Gonzalo Pontón y Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Marco Presotto (coord.). Lérida. Milenio. III, 1155-1292.

Rosa Navarro Durán
Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: La *Fábula de Alfeo y Aretusa*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 169-196

UN POEMA INÉDITO DE PEDRO SOTO DE ROJAS: LA *FÁBULA DE ALFEO Y ARETUSA*

En enero de 1920 Gerardo Diego escribe en Madrid un artículo que titula: "Un poema manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo". Nunca se publicó, y sin el cuidado exquisito de Elena Diego, auténtico ángel de la guarda del riquísimo legado de su padre, tal vez nunca hubiera llegado a conocerse, y con él hubiera desaparecido una noticia fundamental sobre un bellísimo poema, una desconocida fábula mitológica del siglo XVII. Pero antes de continuar es obligado decir que fue la directora de la Fundación "Gerardo Diego", Pureza Canelo, quien me habló en diciembre de 2011 de este artículo de Gerardo Diego, que iba acompañado de la copia del poema manuscrito sobre el que versaba. Elena Diego lo habían localizado entre los muchos y muy valiosos papeles archivados del poeta. Como este 2012 se cumple el centenario de la muerte del gran erudito Marcelino Menéndez y Pelayo, pensaron ambas que la Fundación "Gerardo Diego" podía ofrecer como homenaje al estudioso una copia digitalizada de ambos textos a su Biblioteca, porque no constaba en el catálogo el manuscrito del largo poema que había copiado el poeta hacía ya casi un siglo. Y así se hizo el lunes 30 de enero en la bella sala de la Biblioteca Menéndez y Pelayo; el alcalde de Santander y presidente de la Fundación, Iñigo de la Serna Hernaiz, presidió el acto, en el que participaron su directora, Pureza Canelo, leyendo un texto de Elena Diego, que no pudo estar presente; la directora en funciones de la Biblioteca, Rosa Fernández Lera, y yo misma, que puse de relieve la importancia y belleza del texto. Pero voy a dejar que el propio Gerardo Diego hable de él por primera vez tal como lo hizo en ese ya lejano 1920 al comienzo de su ensayo:

> Para su estudio sobre la poesía del siglo XVIII allegó el cuidadoso Marqués de Valmar no pocos materiales, en su mayoría utilizados ya por él. Con todo, puede ser interesante revisar esos papeles (actualmente en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo) porque se encuentran cosas muy curiosas y que, por pertenecer a otras épocas, no fueron aprovechadas por Cueto. Husmeándolas yo el pasado otoño (1919), encontré, entre otras cosas bellas o pintorescas, este poema manuscrito del siglo XVII, autógrafo del autor, pues frecuentemente está interpolado de adiciones, enmiendas y tachaduras.
>
> El tal poema, que aparece cosido con otras poesías de la época en un cuaderno muy deteriorado, no tiene fecha ni firma ni indicio alguno por el que podamos averiguar el nombre del autor. Mi primera impresión fue la de hallarme, desde luego, ante un poema gongorino. Por cualquier lado que lo hojease, tropezaba con versos e imágenes característicos de la época de Felipe IV, y concretando más, de la falange culterana seguidora de Góngora. El hallazgo de algunos pasajes afortunados, dentro del gusto extraviado de la tendencia, pasajes que me recordaban insistentemente otros de Góngora, me hizo un momento dudar si estaría en presencia de un poema inédito del propio D. Luis. Ello me llevó a una lectura atenta y a una transcripción del poema, que es una versión más de la clásica fábula de Alfeo y Aretusa.

El artículo del joven Gerardo Diego –en octubre de 1919 había cumplido 23 años– es admirable por la sensibilidad poética que muestra, por su curiosidad, que le lleva a investigar quién pudiera ser el autor de la fábula mitológica, por el conocimiento que tiene de la bibliografía que cita en su afán por averiguarlo y, por último, por las sabias deducciones que hace. Encuentra en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Gallardo la noticia del "Alfeo" de Colodrero de Villalobos (Barcelona, 1639), va a leerlo a la Biblioteca Nacional y comprueba que no tiene nada que ver[1], reproduce alguna estrofa como muestra y luego uno de los sonetos bíblicos que siguen al "Alfeo", que, como dice con tino, "no deja de ser ingenioso"; y finalmente concluye: "La fábula de Alfeo anónima no tenía, pues, nada que ver con Colodrero y Villalobos. Lo más que podemos afirmar es que es del siglo XVII, probablemente del 1620 al 1640, y que su autor la escribió teniendo muy presentes las obras de Góngora, que se sabía *par coeur*."

Enumera entonces algunas de las imitaciones gongorinas que exhibe la *Fábula*: en sintaxis, en metáforas, alusiones mitológicas, "imágenes

[1] Véase Cossío: 1952: 457-459.

extravagantes, imita y muchas veces copia a Góngora", y reproduce algunos pasajes:

> Por ejemplo: "Pródiga allí Pomona / a convocado Cortes su tridente / alista mayos y conduce abriles" (A), y "Donde la Primavera / calçada abriles y vestida mayos" (*Sol. I*); "Era del año la estación tercera" (F) y "Era del año la estación florida" (*Sol. I*), "tan ágil que he dudado / si es pensamiento en flecha transformado" (I) y "… siguiendo al más lento / cojea el pensamiento" (*Sol. I*); "que también ay política en el prado" (A) y "que también ay enbidias en el prado" (*Sol. II*); "Igual en pompa al ave / que al cielo emula con su esfera grave" (K) y "Igual en pompa al pájaro que grave / su manto azul de tantos ojos dora / quantas el celestial zafiro estrellas…" (*Polifemo*), etc., etc.

La conclusión a la que llega es totalmente lógica:

> Estas imitaciones descartan la hipótesis de que el poeta pueda ser Góngora. Nunca un poeta se remeda a sí mismo. Y siendo una obra anónima, una obra representativa del término medio gongorino, nos puede servir su estudio para obtener la resultante de la evolución culta en nuestra poesía, para fijar el valor de esa corriente bautizada tanto tiempo atrás con el nombre de "el mal gusto".

Gerardo Diego, en ese enero de 1920, niega ya la necesidad de la vindicación de Góngora, porque –dice él– está hecha. Quiero subrayar que no estamos en vísperas de 1927, sino siete años antes, y en su artículo podemos ya leer lo siguiente:

> No voy a erigirme en vindicador de Góngora y sus secuaces, vindicación que, por otra parte, ya está hecha, y no tanto en las páginas polemísticas de F. de Córdoba, F. de Amaya, Andrés Cuesta, Diego de Colmenares, Fernando de Villar, Pedro Díaz de Ribas, Salcedo Coronel, Pellicer de Salas, Salazar Mardones, Espinosa Medrano y otros poetas o preceptistas cultos del XVII, cuanto en los versos brillantes, metálicos, criselefantinos (que diría Rubén) de nuestros modernos poetas, los Darío, los Valle-Inclán, los Machados, que declaran a D. Luis maestro y precursor, y aprenden de él el arte exquisito y aristócrata de repujar el verso como una obra de arte que viva por su propia hermosura. Y aún más porque la moderna boga de Góngora ha traspasado las fronteras y su arte ha herido sensibilidades tan finas como la de Verlaine, que se apropia para una de sus aéreas poesías sensuales el verso final de la *Soledad I*: "A batallas de amor, campos de pluma.

Hablará luego de "lo que de nuevo traía la corriente culta a la Poesía", se apoyará en Juan de Espinosa Medrano en su respuesta a Manuel de Faria e Sousa, "precioso librito que he tenido el gusto de leer en el único ejemplar completo conservado en la Biblioteca de D. Marcelino". Cita a Thomas en su *Góngora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*, se plantea el interés que tendría "entablar una indagación sobre la influencia, o, por lo menos, la adivinación precursora de la obra de Góngora (y de la parte sana de las [de] sus discípulos) en las modernas escuelas poéticas". Citará como ejemplo el prefacio de Rubén Darío a los *Cantos de vida y de esperanza*, a Mallarmé en la *Divagation première relativement au vers*. Es el joven Gerardo Diego, que nos admira de nuevo con sus conocimientos, con su condición de investigador que le lleva a la cuidadosa transcripción de la *Fábula*, convencido de su "ingenio" y señalando en el poema "bellos detalles". Lo hace "respetando su ortografía, y dividiéndolo en párrafos (A, B, C…) para mayor comodidad". Y no fue tarea fácil, porque, como él dice: "El manuscrito está bastante deteriorado, la escritura algo borrosa y rota por algunas hojas. Y precisamente la primera, en que sería fácil que con el título viniese el nombre del autor".

Gerardo Diego se dio cuenta del valor artístico, de la belleza de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, y por ello la copió fielmente y la salvó del olvido. Fue necesario que Elena Diego guardara con mimo y clasificara sus papeles y que un día la diera a la Fundación Gerardo Diego, tan bien dirigida por Pureza Canelo. Y ella me mandó una copia para que pudiera hablar de la *Fábula* en el acto simbólico que daba inicio a los actos en homenaje a Marcelino Menéndez y Pelayo en su Biblioteca.

La belleza de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*

La lectura de la transcripción que de la *Fábula* había hecho Gerardo Diego no me dejó lugar a dudas: era una silva de más de novecientos versos con algunos pasajes extraordinarios que indicaban que su autor tenía que ser un poeta gongorino de primera fila, con una maestría indiscutible. Se sabía muy bien a Góngora –es cierto–, lo imitaba a veces, pero no servilmente, sino dando alas a pasajes del admirado maestro. Un par de ejemplos bastarán para mostrar su procedimiento.

La escena más bella, más sugerente de la *Fábula* tiene lugar cuando la ninfa Aretusa, cansada tras la caza, decide bañarse en el río Alfeo y va despojándose pieza a pieza de sus prendas de ropa, o, como dice el poeta:

> Con desahogo bello a hurtarse empieza
> la exterior hermosura,
> la artificial belleza,
> tejida concha de su perla pura, (vv. 537-540)

Y al final atará su cabello:

> Prende al cabello estambre azul tejido,
> siendo de su tesoro
> celoso alcaide de homicidas de oro. (vv. 573-575)

Y ese "estambre azul tejido", que se convierte en "celoso" (porque es estambre azul, el color de los celos) "alcaide", o carcelero, es un homenaje a Éfire, la hija del pescador anciano de la *Soledad segunda*, que "el cabello en estambre azul cogido, / celoso alcaide de sus trenzas de oro", vv. 450-451. Pero el autor de la *Fábula* intensifica la creación con una metáfora, y así el alcaide –la redecilla– no lo es de trenzas de oro, sino de "homicidas de oro", porque el cabello de la bella ninfa es red que prende, pero además mata, en la estela de la creación de Quevedo. El poeta madrileño tiene un ingenioso madrigal "Alma en prisión de oro", apoyado en la redecilla de oro que aprisiona el cabello de la dama: "Si alguna vez en lazos de oro bellos / la red, Flori, encarcela tus cabellos…" (Quevedo: 1999: 586).

El autor de la *Fábula* va, por tanto, más allá de Góngora partiendo de sus versos como modelo; no es un simple imitador, sino que es un genial creador.

Los versos anteriores a los citados tienen también claras huellas de textos de Góngora, con una pincelada de Quevedo:

> Corrió, en fin, la cortina
> a su deidad divina,
> y al momento ha quedado
> en golfos de jazmín caduco el prado,
> que, a pesar del estío caluroso,
> copos nevaba de su bulto hermoso. (vv. 567-572)

El "correr la cortina", ya usado en el v. 421 de la *Fábula* ("que encuadernó Morfeo / corriendo la cortina al Eritreo"), lo encontramos en el *Polifemo* y en la *Soledad primera*:

Polifemo: vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la (de viento cuando no sea) cama / de frescas sombras, de menuda grama, vv. 213-216.

Soledad primera: le corre, en lecho azul de aguas marinas, / turquesadas cortinas, vv. 417-418.

Y también en el *Polifemo* están los jazmines del blanquísimo cuerpo de Galatea, "donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente", vv. 177-180. En la *Fábula de Píramo y Tisbe*, los jazmines están en el rostro de la joven: "Luciente cristal lascivo, / la tez, digo, de su vulto, / vaso era de claveles / y de jazmines, confusos", vv. 53-56.

En la *Fábula* son "golfos de jazmín", y así nos llevan al maravilloso soneto de Quevedo: "En crespa tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón", en donde esos "golfos de luz" –y el "oro undoso"– son los cabellos de la dama (Quevedo: 1999: 644).

Es, por tanto, evidente tanto la maestría del autor de la *Fábula* como la admiración que siente por Góngora. No hay tantos geniales seguidores del poeta cordobés, y no es, por tanto, muy difícil llegar a su nombre: el granadino Pedro Soto de Rojas[2]. En su *Adonis* están esos "copos de nieve" como metáfora del blanquísimo cuerpo de Adonis que oculta Venus abrazándolo:

Confiesa que recata,
para más confusión de la hermosura,
copos de nieve pura,
tras de la rosa que su templo honora. (vv. 1197-1200)

El copo de nieve es "ampo" en otro pasaje del mismo *Adonis*, en donde se une al jazmín para describir la blancura de frente y mano del joven y de la diosa:

[2] Es bien conocida la recreación continua que Soto de Rojas hace de la poesía de su admirado Góngora; no hay más que acudir al espléndido análisis de Antonio Vilanova *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* para ver la huella que deja en la obra del granadino. Aurora Egido, en su edición y notas del *Paraíso* y del *Adonis,* decía: "No nos ha sido posible apuntar las innumerables deudas gongorinas. En el léxico, la sintaxis, las imágenes y alusiones, se leen constantemente ecos del poeta cordobés" (1981: 63).

Del ampo hermoso de su frente bella
el jazmín vigilante
aprende con cuidado
a dar regalo al venturoso amado. (vv. 1381-1384)

Unos jazmines que ve el yo poético en el pecho de su amada Fénix, en el *Desengaño de amor en rimas*, le llevan a crear un soneto de circunstancias, "Jazmines, esperanza en blanco", en donde roban la blancura y el olor de la dama:

Blancos jazmines, que en el blanco pecho
de mi cándida Fénix reposastes,
a quien color, a quien olor hurtastes… (Soto de Rojas: 1623: 65 vto. -66 r.)

También se corren las "cortinas" en esa obra, así en el soneto "Fénix, sol de amor":

Con manos de oro la neutral cortina
corre el gran sumiller del cuarto cielo,
y descubriendo su esplendor al suelo,
las extranjeras formas avecina. (Soto de Rojas: 1623: 107 r.)

Y en la égloga tercera, donde Fenixardo –el yo poético, enamorado de Fénix– le habla de ellas a su interlocutor Marcelo:

Marcelo, al olmo erguido, si te place,
los pasos encamina,
que al baño de las Náyades cortina
entretejido con la yedra hace. (Soto de Rojas: 1623: 111 r.)

En *Los fragmentos de Adonis* está el correr la cortina, pero despojado de parte de la belleza metafórica: "y a que llegase la amigable noche, / que, echando las cortinas de su coche", vv. 1268-1269. Y la rima de los versos nos lleva de nuevo a unos de Quevedo, en este caso del madrigal "Si fueras tú mi Eurídice, oh señora": "como el sol en su coche, / introdujera auroras en la noche" (Quevedo: 1999: 584-585).

Esas palabras, esas metáforas son pinceladas del arte de Soto de Rojas. Las pruebas que he logrado para demostrar que el poeta granadino es el autor de la *Fábula* son muchas, y aquí solo puedo aportar una muestra, pero antes voy a hablar del contenido de ese bello y largo poema mitológico.

Lo que cuenta la *Fábula*

Casi al final del libro V de las *Metamorfosis* de Ovidio, la ninfa Aretusa narra su historia a la diosa Ceres. Ella le había revelado a la angustiada Ceres el paradero de su hija Proserpina, a la que Plutón había raptado y convertido en su esposa y reina del Hades. Aretusa le hablará de su vida como experta cazadora, del entusiasmo con que recorría breñas y tendía redes, de cómo tenía fama de hermosa, pero también que a ella no le gustaba seducir con su figura. Esa es la primera unidad, la que forma su retrato: su actividad de cazadora, su hermosura y su condición de desamorada.

Luego le cuenta lo que le pasó un día: volvía cansada de cazar, hacía calor y llegó a una corriente tan serena de aguas cristalinas que parecía que no se movía; los sauces y el álamo de sus orillas le daban sombra. La ninfa mete los pies en el agua, y luego se desnuda, deja colgando en un sauce sus ropas y se sumerge en las aguas. Es la segunda unidad: la ninfa, cansada por el ejercicio de la caza, se desnuda y se mete en esa corriente de agua transparente.

Mientras nada, le asusta un rumor que nota en medio del cauce del agua y apresuradamente sale de ella. Es Alfeo, el río, que, seducido por la belleza de la ninfa, comienza a perseguirla. La aparición del enamorado río provoca el rechazo de la hermosa ninfa cazadora, que huye de él lo más veloz que puede hasta agotar sus fuerzas después de haber recorrido la Arcadia y entrar en la Élide. Ya no puede más Aretusa, le parece ver la sombra de Alfeo extendiéndose por delante de ella –tiene el sol a la espalda–, oye el ruido de sus pies, el jadeo de su boca, y, exhausta, le pide socorro a su diosa, a Diana.

Ella la envuelve en una nube espesa, y así Alfeo la busca vanamente por la hueca neblina llamándola. Aretusa, aterrada al ver que él no se marcha, que sigue vigilando la nube, empieza a notar que un sudor frío resbala por todo su cuerpo; y en un instante toda ella se ha transformado en un líquido caudal, en una fuente.

Alfeo, reconociendo en las aguas a la ninfa que amó, abandona su forma humana, y vuelto ya río, mezcla sus aguas con las de ella. Diana rompe la tierra, y Aretusa se mete por las cavernas y llega hasta Ortigia, es decir, hasta Sicilia, que es donde aflora a la superficie.

La *Fábula de Alfeo y Aretusa* comienza con una larga descripción del espacio, de la naturaleza que va a rodear a la bella ninfa; y es en este lugar donde se han perdido 39 versos por estar escritos en los dos primeros folios, que han sufrido la pérdida de su parte superior: faltan diecio-

cho (diez+ocho) en el primero, y veintiuno (once+diez) en el segundo. En el verso 97 (incluyo en el cómputo los perdidos, porque pueden contarse por la presencia de su final o de su comienzo, según estén en el recto o el vuelto del folio) comienza la unidad que se centra en el retrato de la bella ninfa cazadora y en la descripción de su actividad cinegética:

> En selva tan florida,
> en quinta[3] tan difusa,
> destribuye Aretusa
> el mayor período de su vida. (vv. 97-100)

Vemos su cabello rubio, sus ojos verdes, su boca, descrita con unos bellísimos versos que indican la lectura de Góngora, pero también, la de Quevedo:

> El rubí valla es breve
> por donde corren perlas, tirio cielo
> con estrellas de nieve,
> tempestad de carmín, rayos de hielo,
> si ya no es de rebeldes corazones
> aljaba de clavel, de plata arpones. (vv. 113-118)

Cazadora, "al hombro da una aljaba, / nido ebúrneo de pájaros de acero" (vv. 131-132) –las imágenes se suceden y compiten en belleza e ingenio–, y va seguida de un fiel perro, "islándico Melampo". Se retira a su albergue, coronado de "ramas de Acteones", es decir, de cuernos de ciervo, de los muchos que ella ha cazado, cuando se mezclan las luces del día y la noche, "cuando ambas luces son Hermafrodito" (v. 154).

Comienza luego otra unidad: la descripción del río Alfeo, que es "víbora que las rompe las entrañas" (a las Arcádicas montañas), v. 160; vemos adornando su orilla a las "verdes hermanas del audaz mozuelo", como diría Góngora, y que en la *Fábula* se transforma en "Verdes hermanas orlan su ribera / del que bajó en cenizas de la esfera", (vv. 165-166). El río Alfeo parece dormido por lo silencioso que camina en una frondosa campaña, por el Cáucaso; y una culta y bella perífrasis recuerda a Prometeo (como indica una nota marginal del manuscrito), "del que al bajel del día / prudente fue cosario, noble arpía" (vv. 194-195).

[3] En la "mansión quinta" de su *Paraíso*, Soto de Rojas juega con la dilogía de la palabra "quinta": "se llega a la hermosa quinta / esencia, si mansión, de los jardines", vv. 554-555 (1981: 118).

Una breve unidad temporal crea una pausa tras la presentación de los dos protagonistas antes del inicio de la acción. Comienza con la imitación –con variante– del inicio de las *Soledades*, "Era del año la estación tercera", para llevarnos al León celeste (y no al Toro): "bruto digo Nemeo / que al vencedor tebano fue trofeo" (v. 211-212) –con la presencia del yo del narrador, también tan gongorina. Es agosto, por tanto; y empiezan los presagios funestos para la ninfa (como sucede en la *Fábula de Píramo y Tisbe*):

> el siniestro pie dando
> a los umbrales cuando
> negro día le anuncian
> las vagarosas[4] aves. (vv. 215-218)

La ninfa sale de su albergue cuando está amaneciendo. Enseguida va a empezar una nueva unidad: la de Aretusa cazadora, que cobra numerosas piezas. "Viéndose tan triunfante" (v. 248), se toma un respiro, "dulces treguas a un tronco le pedía" (v. 251) cuando, de repente, su perro se lanza a perseguir un enorme ciervo ("cuatro lustros garzotas de su frente"[5], v. 259), y ella le sigue corriendo tan velozmente que ni huella deja en la arena. Lanza con precisión y fuerza una flecha que mata al instante al venado; y el arco es "Júpiter torcido", porque lanza rayos, y la flecha lo será, pero sin trueno: "Y el Júpiter torcido / sin trueno escupe un rayo compelido" (vv. 272-273).

Tras la rápida y hábil caza del ciervo, el relato nos acerca ahora a las aguas del río, y lo hace siguiendo el curso de la Castalia fuente, que como arroyuelo despeña al fin "su torrente frío" y va a reposar en el río Alfeo. Cerca de ese lugar, la fuente Hipocrene, "el pie calza de plata a un cipariso" (v. 306) –con verso gongorino–, y el "músico arroyuelo" de aguas heladas va a aumentar también el curso de Alfeo, en donde la nieve fugitiva es "mariposa sin pluma" atraída por "el vago farol de alfea espuma" (vv. 322-323).

---

[4] En la mansión sexta del *Paraíso*, está el adjetivo: "la más severa o vagarosa vista", v. 680.

[5] En el *Paraíso* dice Soto de Rojas: "un ciervo que, ante el móvil poderoso, / los tesoros registra de sus años / en el volumen que le dio ganchoso", vv. 629-631. Y en la canción "Al silencio" del *Desengaño* aparece esa rara palabra, "garzota" ("penacho, plumaje"): "Mueve los pies ligeros no calzados, / alados sí, te ruego, / con las garzotas del volante ciego" (1623: 68 r.)

En este bello escenario presidido por el río que fluye callado, enriquecido por esas frías aguas, entre la frondosa selva, es donde la cansada Aretusa va a tender su bello cuerpo para descansar; aquí es donde "da al sueño sus estrellas"(v. 333), es decir cierra sus ojos.

La narración deja dormida a la bella ninfa, a orillas del río Alfeo, y le da voz a él, que aparece en la forma humana que caracteriza a los ríos: "De hiedras el Alfeo coronado / y vestido de ovas". Acompañará a sus quejas la música del viento peinando a un chopo, o, como dicen los bellos versos:

> … a un chopo se ha fiado,
> que, hecho verde instrumento,
> con dedos invisibles pulsa el viento. (vv. 343-345)

Alfeo se dirige a Aretusa, a la que llama "Cupido sin amor, bella amazona", v. 353, y es Cupido sin amor porque dispara flechas, pero no vive ese sentimiento. Le va a rogar que deje de cazar y haga caso a su declaración amorosa; el ruego se mezcla con la alabanza –al modo de Polifemo– de su condición: es dios, y de noble prosapia, y le habla de lo que podrá gozar si lo acepta como esposo, las riquezas que le dará: corales, perlas, topacios, lanas de Colcos…

Después de su recuesta amorosa acompañada de reproches y quejas, Alfeo, "Alfeos llorando" –derramando lágrimas–, recobra la forma del cauce cristalino, "deidad de plata se ha restituido", v. 412. Y en ese instante una abeja pica los labios de la dormida Aretusa, "a la ninfa el clavel chupa luciente"[6]; y ella, al notar "la dorada punta de su aljaba", despierta y se pone en pie en ese crepúsculo del día. La naturaleza le rinde homenaje como si fuera la Primavera –Proserpina–, y le saludan como nuevo sol "virgilios ruiseñores" –¡genial sintagma!–; flores y pájaros se rinden ante su hermosura, y ese lugar ameno se convierte en "elogio volante", en "panegírico fragante" (vv. 449-450) de la bellísima Aretusa.

Va a hablar ahora ella, gozosa de su condición de cazadora y libre del amor, a la diosa Diana. Ignora el peligro que la acecha, el río que la

[6] En *Los fragmentos de Adonis*, es Mirra la besada por su padre, el rey Cinaras, que arroja en el suelo el temor "a chupar los claveles de una boca"; y sigue la comparación con la abeja: "No de otra suerte susurrante abeja / calar se deja al romeral florido / tras su goloso humor que está escondido" (vv. 184-186). Más adelante Cupido dirá a Venus: "Madre, después que me picó la abeja", v. 898. Y el verbo "calar" lo hemos visto antes en la *Fábula*: "cuando, calando al monte el can volante" (v. 252).

observa. Su alabanza a la diosa va unida al canto del ejercicio de la caza; y la ninfa recrea momentos gustosos vividos en él en forma de interrogación retórica, así la muerte del colmilludo jabalí:

> ¿Hay rato más amado
> que mirar un torrente de cuchillos,
> de saetas nublado,
> que dos muertes esgrime en dos colmillos,
> dar a un arpón la vida
> al suelo donde cay siendo homicida? (vv. 479-484)

Con un recuerdo a Garcilaso, y a su *Ode ad florem Gnidi* (a Mario Galeota, "al remo condenado / en la concha de Venus amarrado"), maldice al que sirve a Citerea, a Venus:

> ¡Mal haya quien emplea
> su cuello en la coyunda[7] del dios ciego
> y sirve a Citerea
> de galeote en su bajel de fuego! (vv. 491-494)

Si los amantes acaban desconsolados, mordiendo "las limas de la ausencia"[8], ella, en cambio, es afortunada porque rechaza las flechas de oro del Amor y vive consagrada a la diosa Diana.

Acaba su parlamento y contempla las aguas del río, "y a quien aborrecía deseaba" (v. 514), porque no sabe que su enamorado está "rebozado en el líquido diamante" (v. 516). Creyéndose sola y que solo el silencio la escucha, le apetece bañarse. Cuelga de un sauce el colmillo del elefante que lleva, la aljaba con las flechas y empieza a desnudarse.

Son los versos más sensuales, más sugestivos de la *Fábula*, creados por un genial poeta como es Soto de Rojas. Se sumerge, por fin, en las aguas del río; y siguen enhebrándose los versos que recrean su belleza. Como dice muy bien el yo poético, el narrador:

---

[7] Soto de Rojas usa la palabra en los *Desengaños de amor*: "Ya me descubren la coyunda al cuello", "¿yo con coyunda al cuello?" (1623: 36 vto., 55 vto.); en el *Adonis* dice el Amor: "yugo le impongo al más exento cuello, / con dulces lazos de coyundas caras"; y tras la presencia de la palabra "Sirtes", ya vista en la *Fábula*, de nuevo aparece el término: "cuando desenlazaban / la coyunda amorosa / los dos tiernos amantes" (1981: 184, 212).

[8] En el *Desengaño de amor*, en la égloga segunda, dice Fenixardo: "Yo que quedaba en el tormento estrecho / del potro de la ausencia" (1623: 104 r.).

Si aquí Acteón la viera,
antes que fuera de su can trofeo,
presumo que muriera
a las crüeles manos del deseo. (vv. 606-609)

Y si Acteón hubiera perecido antes de que sus canes lo destrozaran, también la sentencia de Paris hubiera sido otra si la hubiera visto en el momento de decidirse. Todo esto sucede mientras ella nada por las cristalinas aguas de su enamorado Alfeo:

Tanta beldad hermosa
con reja de cristal iba sulcando
al claro Alfeo la campaña undosa,
donde deseos de amor le va sembrando. (vv. 618-621)

Vemos el agua como campo que surca ella "con reja de cristal", con su cuerpo blanquísimo, y va sembrando en esa "campaña undosa" "deseos de amor", ¡qué belleza lírica!

Se acaba ese paréntesis de serenidad y gozo, de belleza suma, en medio del silencio y de la soledad, porque el río no va a dejar pasar la ocasión que tiene –su amada desnuda nada en sus aguas–, y recobra su forma humana para abrazarla. Como la nave al ver la roca contra la que va a chocar, así se asombra la ninfa al verse salteada. Sale precipitadamente del agua y empieza a huir.

Comienza ahora un nuevo parlamento de Alfeo rogando que se detenga a la ninfa, que huye y huye. Mezcla ruegos con lamentos; se ve rechazado y habla de la dureza de la cuna y de las entrañas de la bella joven, que no le hace caso, que no se detiene. Desearía ser la manzana de oro con la que Hipomenes logró detener un instante la carrera de Atalanta:

¡Quién a tu planta alada,
quién fuera a tu carrera
áspid no digo, mas dorada esfera![9]
Dime, Aretusa, por tu vida, ¿cómo
corres veloz con tanto arpón de plomo? (vv. 683-687)

[9] En la égloga segunda del *Desengaño de amor*, dirá Fenixardo a Ergasto hablando de su amada Fénix, que también es cazadora: "vi otra Atalanta en curso presuroso: / el cinto trae con pájaros sin cuento, / el hombro con el arco riguroso, / la espalda con la aljaba, y su hermosura / con flechas blancas de la muerte dura" (1623: 98 r.).

Y los versos del *Polifemo* se dibujan al fondo de esa bellísima recreación:

> Huye la ninfa bella; y el marino
> amante nadador ser bien quisiera,
> ya que no áspid a su pie divino,
> dorado pomo a su veloz carrera (vv. 129-132)

Pero junto a ellos los de la fábula de "Dafne y Apolo" de Quevedo, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (1605): "Dafne bella, no sé cómo / con tantas flechas de plomo / puedes tan veloz correr", vv. 58-60 (Espinosa: 2006: 201).

Siguen aún más versos con las alabanzas que se hace Alfeo a sí mismo recordando su condición de dios y sus riquezas, mezcladas con los ruegos a la dura Aretusa: le dice que vea cómo las piedras admiten como amantes a las yedras, y los álamos ("los troncos de Alcides") a las vides, y las palmas se casan para dar fruto, le pide que haga ella lo mismo y culmina con una exclamación que resume a lo que conduce la terquedad de la bella ninfa: "¡En vano te crió Naturaleza!", v. 709. El dios inmortal amenaza incluso con ¡suicidarse!:

> Este soberbio risco
> –si grillos no a tu fuga construyeres–
> aguja me será grave obelisco,
> que no quiero querer a quien no quieres; (vv. 710-713)

Pero a ese chantaje moral (saldrá su nombre del panteón de las deidades) le seguirán de nuevo las amenazas porque está dispuesto a perseguirla hasta las más hondas grutas o al "profundo", es decir, al Hades, porque, como le dice "volando voy con plumas de tus flechas" (v. 741).

Alfeo da fin a su vano discurso. El sol se pone ya, y la ninfa, que corre de espaldas al ocaso, ve delante su sombra y, aterrorizada, cree que es la de Alfeo, que la alcanza. Lo dice el poeta con versos espléndidos:

> cuando a la ninfa hermosa
> –que en alígero paso
> corriendo iba de [e]spaldas al Ocaso–,
> víbora ponzoñosa
> fue de su pensamiento
> ver su opaco traslado[10],

[10] Soto de Rojas usa a menudo la idea de la copia o "traslado" de la dama; por ejemplo dice en el *Desengaño de amor:* "En la parte más tierna de mi pecho / pintaste, Amor

su Aretusa fantástica de viento,
que, asustada, pisó con pie nevado,
pensando era de Alfeo generoso
tácito eco de su bulto hermoso. (vv. 752-761)

Viéndose, pues, perdida, implora a su diosa, a Diana, la defensa de su castidad y, con nuevo recuerdo de las *Soledades* en la comparación que de su persecución hace, le ruega:

líbrame de este bruto
que tanto me fatiga,
como suele en diáfana campaña
al doral blanco el baharí de España. (vv. 779-782)

Hay que ir a los versos 831-874 de la *Soledad segunda* para asistir a la caza del doral por el baharí, y en ellos encontraremos además otras palabras que Soto de Rojas ha encastado maravillosamente en su *Fábula*.

El ruego de Aretusa a Diana está asentado sabiamente en la rivalidad de la casta diosa con Venus: "No permitas tu imperio dé tributo / a Venus tu enemiga" (vv. 782-783). Le promete sacrificios, está dispuesta a ofrecerse ella misma como tal en el altar de la diosa. El "guárdame" que le pide a la diosa va seguido de la petición de una metamorfosis si es necesario: "Múdame en flor caduca o tierra poca" (v. 796).

Apenas acaba de hablar la desesperada Aretusa cuando la diosa Diana la envuelve en una oscura nube: "en una parda[11] del Favonio espuma" (v. 806). Y entonces se describe la furia de Alfeo porque se da cuenta de que "aquella nube fría / –o mancha de la luz, lunar del día" (vv. 818-819) le oculta al objeto de su deseo, a la hermosa ninfa.

En ese momento se oye de nuevo su voz, y, enfurecido, maldice a Diana y al mismo tiempo le recuerda a la ninfa que su diosa supuestamente casta no es tal porque ahí está su amor por Endimión y cómo

[…]; muestra cómo mi pluma temerosa / de un gran traslado"; "Mostrad, así os gocéis, los dos traslados / tiernos de Fénix al rebelde pecho"; "Guardo del vuestro el singular traslado" (1623: 12 vto., 37 vto., 75 vto., 149 vto.).

[11] Adjetiva así Soto de Rojas en el *Desengaño*: "del pardo humo en los humildes techos"; "verás de plomo pardo"; "con parda lana como yo vestía" (1623: 126 vto., 171 r.). Y en *Los rayos del Faetón*: "que los adulterados miembros cubre, / con parda piel", "Mejor es parda sombra en breve haya" (1996: 84, 90).

invocó a Lucina nada menos que cincuenta veces. Y asegura que ha prometido él por la laguna Estigia no cesar nunca en perseguirla:

> Porque, hasta estar contigo desposado,
> por la Estigia he jurado
> de ser de este horizonte
> si escollo no tenaz, rebelde monte. (vv. 852-855)

Empieza ya la metamorfosis de la ninfa, que, aterrorizada, se derrite en "líquida plata", como Acis –"corriente plata al fin sus blancos huesos, / lamiendo flores y argentando arenas", vv. 501-502 del *Polifemo*–, cuyo recuerdo no olvida ni esconde el poeta:

> Tanta estrella vertía
> que a cada flor un firmamento hacía,
> cada vena un arroyo bostezaba[12]
> y en Acis cada arteria se feriaba. (vv. 863-866)

Alfeo ve a "la Anajarte de líquidos raudales" (v. 875) –la desdeñosa convertida no en piedra sino en agua–, y al instante recobra su forma de río para mezclar sus aguas con las de ella, y es "ciervo de plata que anheló a la fuente"[13], v. 882. ¡Qué maravilla de transformación metafórica del tópico! El río es ciervo de plata, herido además por el amor, que anhela la fuente, a la esquiva Aretusa.

Aún ella podrá rogar de nuevo a la diosa Diana y le pide un lugar recóndito donde ocultarse. La diosa le hace una pequeña gruta, "en cuya noche el casto sol encierra", v. 890. Pero todo es en vano porque Alfeo se lanza al oscuro y tenebroso camino para fundirse con ella,

> Y con listón nevado
> se vinculó al armiño desatado,
> que se quedó cual suele la cordera
> que el lobo tiene entre la boca fiera. (vv. 895-898)

[12] El "escollo tenaz" nos lleva al "escollo duro", la roca donde está la caverna de Polifemo; lo mismo que "bostezaba", al "formidable de la tierra / bostezo" (*Polifemo*: vv. 33 y 41-42).

[13] Soto de Rojas utiliza el tópico en su "Confusión de amor, terminada en la muerte" del *Desengaño* para compararlo con cómo se arrojan los "tormentos lastimosos / de la enferma memoria" al corazón doliente: "no al mar así con elevada priesa / el Ródano dirige su corriente, / ni el ciervo así herido a dulce fuente" (1623: 28 vto.).

Ovidio había puesto en boca de la atemorizada Aretusa, al ver el acoso del dios, la comparación con el miedo de la cordera: "¿Qué tenía yo entonces en mi ánimo, pobre de mí? ¿Lo que la cordera, / si oye a los lobos aullar alrededor de los altos establos?", vv. 626-627. En cambio, en la *Fábula,* Aretusa es ya la cordera víctima del lobo.

Después del himeneo, viene la celebración que de él hacen las deidades marinas. Neptuno mandará a Tritón que cite a las "deidades / que están en las diáfanas ciudades", vv. 906-907. Los "novios cristalinos" son "recibidos con grandiosas fiestas" por todos los dioses del fondo del mar. El final de la *Fábula* es la celebración colectiva de esas bodas: y Alfeo y Aretusa, fundidas sus aguas, llegarán desde la Hélade a Sicilia, a Trinacria, donde transcurre también la historia de Galatea y Polifemo: "Donde espumoso el mar sicilïano / el pie argenta de plata al Lilibeo…", como dice Góngora. Es el mar el que les crea "este pasadizo de raudales, / puente de Aracne, barca de cristales", vv. 941-942:

> Corren los dos por valla, pues, de nieve,
> dilatado arcaduz, calle no breve,
> que el mar hizo advertido
> por que a su honestidad fuese vestido. (vv. 937-940)

La *Fábula* se cierra, pues, con la llegada del "líquido himeneo" a Trinacria, "a quien la fama / madre y sepulcro de gigantes llama", vv. 945-946.

Pedro Soto de Rojas no solo tenía en mente las palabras que Ovidio pone en boca de Aretusa, sino las que figuran en la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya relatando el episodio, porque de él parece tomar el cierre de la historia al mencionar que río y ninfa se desposan:

> Alpheo, que atento estaba, viendo correr el agua, conoció luego cómo era mudada, y dejó la figura de hombre y mudose en agua como antes era, y quiso juntar sus aguas con las mías. Viéndolo yo, volví con grandes voces a llamar a mi defensora. Cuando Diana vio esto, abrió la tierra y metiome luego debajo de ella. Mas esto aprovechó poco, porque Alpheo se lanzó conmigo, y al fin hube de ser con él desposada; y después, siempre en su compañía, he estado y andamos por muchas partes, entre las cuales él conmigo vino a esta isla llamada Sicilia, donde por ser deleitoso lugar hube gana de quedarme en él (Pérez de Moya: 1995:206).

Ese final feliz es el que comparte el relato de la *Fábula*, que no está contada por la ninfa, como en sus fuentes, sino por un narrador, como el del *Polifemo*, y que a veces se implica en lo contado[14].

La *Fábula* en la obra de Soto de Rojas

Trinacria es el escenario de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* y también lo es de la de *Aretusa*, porque es en Sicilia donde la ninfa le cuenta su historia a Ceres en los versos de la *Metamorfosis* de Ovidio. Pero el inicio de su vida y de sus aguas está en la Hélade, en Arcadia, en donde la bella ninfa es fiel seguidora de la diosa casta, de Diana la cazadora. La historia de Galatea se cuenta en octavas reales –ya lo hizo así Carrillo y Sotomayor–, la de Aretusa es una silva al modo de las *Soledades*. Las fábulas mitológicas eran historia y, por tanto, contarlas era pura épica, y así los poetas podían imitar el estilo de la *Eneida*, el sublime en la rota virgiliana, y dejarse llevar por la retórica en su más intrincado lenguaje. No hay más que acudir a Torquato Tasso para ver sancionada tal valoración:

> Concedasi dunque che´l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo […] o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte […] o gli avenimenti di Piramo e di Tisbe, i quali diedero materia ad un picciol poema del Tasso mio padre (Tasso: 1964: 108).

O a la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano:

> No hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia, quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula […]; de manera que los amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipo y Clitofonte, de Achiles Tacio, son tan épica como la Ilíada y la Eneida (1973: III: 165).

Así Alonso Carrillo, al editar la *Fábula de Acis y Galatea* de su hermano, Luis Carrillo y Sotomayor, le da el lugar preferente y habla al lector "de la dignidad de la poesía épica como la *Fábula de Acis y Galatea*" (Carrillo: 1990: 142).

[14] En la *Soledad primera*: "ingenïosa hiere otra, que dudo / que aun los peñascos la escucharan quedos", vv. 252-253. En la *Fábula*: "tan ágil que he dudado / si es pensamiento en flecha transformado", vv. 274-275.

El asunto épico conlleva la estrofa: la octava real, que es la destinada a narrar la historia, las acciones heroicas. Es lo que hace Góngora en su *Polifemo*: seguir la norma retórica; pero el cordobés era un genial innovador y decide luego iniciar su propio camino en las *Soledades*: asunto de la bucólica –humilde, por tanto–, y la silva como forma del verso. Pedro Soto de Rojas desnudará de trama a su *Paraíso* en silvas, pero antes escribirá una Fábula, la de *Faetón*, en octavas, y otras dos en silvas (el *Adonis* y la *Aretusa*).

El poeta granadino había escrito una espléndida fábula mitológica en silvas: *Los fragmentos de Adonis*, que se publicó primero en fecha desconocida (bastante antes de 1628[15]) de forma anónima, y en 1652 se reimprimió tras su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, y de este modo el poeta asumió su autoría[16]. La *Fábula de Alfeo y Aretusa* no tuvo tanta suerte: no llegó a verse impresa ni tal vez a tener forma definitiva; pero hoy, al salir de su silencio de siglos, es muy fácil ver cómo es creación del mismo poeta, "muy parecida a otros hijos de su grande ingenio", como dijo Ramón de Morales a propósito del *Adonis*. La debió de escribir también en esos años veinte, cuando creaba este poema. En *Los rayos del Faetón*, su otra fábula mitológica, dice precisamente: "Ya no corren Alfeos ni Aretusas", y nos ofrece varios lugares (y también lo hacen su *Desengaño de amor en rimas*, de 1623, pero con privilegio

[15] En la "carta misiva al lector" de *Los rayos del Faetón* (publicado en 1639, pero con aprobaciones de 1628), dice el poeta: "Señor lector, si es curioso, como tantos han dicho, ya habrá v. md. visto mis rimas, errores de juventud, y tan errores, que por imprimirse en mi ausencia, desde mi nombre hasta su fin las cercan yerros. Y los fragmentos de mi Adonis, que, por consorte de Venus, si hijo no de la espuma del mar, hijo fue de la espuma de mi ardor, perdiose más de veinte años ha, nadie lo quiso por suyo, pues se imprimió sin nombre, no le puedo negar su solar, que fue noble". Acaba la carta con su localización: "Del paraíso del Albaicín, en la primera de sus siete mansiones" (Soto de Rojas: 1996: 58).

[16] Dice Ramón de Morales al lector ("al que con curiosidad leyere"): "Esta *Fábula de Adonis*, que corrió muchos años sin nombre de autor, llegó a mis manos cuando estudiaba la retórica y nos ejercitaban en la prosodia […]. La admiré más y deseé conocer el autor. Dijéronme que lo era el licenciado don Pedro Soto de Rojas, abogado del Santo Oficio de la Inquisición de Granada y canónigo de la Colegial de San Salvador, y creílo fácilmente porque es la obra correspondiente a su alto espíritu y muy parecida a otros hijos de su grande ingenio. Si bien, porque merezco su amistad, quise saber d'él mismo y, preguntándoselo, me confesó haberla escrito en su mocedad" (Soto de Rojas: 1981: 152-153).

de 1614[17], y el citado *Adonis*) en donde la misma idea ingeniosa se une a parecida creación lírica.

Los rayos del Faetón está escrita en octavas reales, y la estrofa encorseta a menudo la creación del poeta. No hay duda de que es la silva la que no pone puertas a la palabra sensual del granadino, porque el hipérbaton se amolda mucho mejor a esa medida cambiante de la combinación de heptasílabos con endecasílabos, en donde raramente queda algún verso suelto (aunque así sucede tanto en el *Adonis* como en el *Paraíso* como en la *Fábula de Aretusa*). Su última obra, el bellísimo *Paraíso cerrado para muchos*, está a cubierto de críticas y censuras porque no se apoya en el argumento de una fábula mitológica; pero, cuando el pie forzado de la historia mitológica le da la historia, Soto de Rojas alcanza elevadas cimas de bellísima sensualidad erótica.

Fue precisamente la *Fábula de Píramo y Tisbe* la que le dio palabras al granadino para crear el lugar más sensual de toda la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, el desnudo de la ninfa, en donde puede admirarse su belleza:

> Desatose las sayas,
> y por escaso lino que urdió Cea
> –o tejido sudor de Aracne sea–
> brujulea el Amor cándidas playas[18],
> donde besan bajeles[19] de albedrío
> Sirtes de plata, de cristal bajíos.
> Cela, pues, mas no esconde el sutil velo

[17] Dice Nicolás Marín a propósito de la fecha de este su primer libro y relacionándola con "la continua elaboración" de sus versos: "Nada, pues, tiene de extraño que su primer libro corresponda a 1609 en su mayor parte, se complete y ordene en 1611, se lea muy probablemente en las academias madrileñas entre ese año y el de 1612, se presente a la censura en 1614 y finalmente, poco antes de cumplirse el plazo del privilegio, acabe imprimiéndose en 1623 deprisa y mal" (1984: 129). El estudioso indica además cómo "el poema dedicado a la muerte del amigo soldado y poeta don Francisco de Silva no puede ser anterior a 1615, año en que murió en Italia" (1984: 130); es decir el *Desengaño* contiene poemas de distintas épocas, porque el "Elogio a las fiestas que se hicieron en Granada" está fechado en septiembre de 1609, y, como se dice en su epígrafe, "contándolas a Fénix que no las vio", en octavas reales.

[18] En la égloga tercera del *Desengaño de amor* un verso tiene el adjetivo y el sustantivo: "cándido honor de la abundante playa" (1623: 119 vto.)

[19] En un soneto del *Desengaño de amor*, "Fénix, Santelmo en el mar de amor", Soto utiliza también alegóricamente la navegación para el sentimiento: "Pero si el Euro de los celos llega / al instable bajel, mi pensamiento / no solo en embestir no se acobarda…" (1623: 72 r.).

al que mórbido ultraje erige al cielo,
y en copa, pues, tan breve
brinda al deseo, pero nunca bebe,
que no es poco tormento
escuchar ondas quien está sediento. (vv. 549-560)

Los versos gongorinos que describen la belleza de Tisbe nos ofrecen así la concha de Venus:

El etcétera es de mármol,
cuyos relieves ocultos
ultraje mórbido hicieran
a los divinos desnudos. (vv. 73-76)

Y el sintagma "ultraje mórbido" no deja lugar a dudas. Pero unos versos más adelante, dirá Góngora del enamorado Píramo, que no puede allegarse a tanta belleza:

que de las penas de Amor
encarecimiento es sumo
escuchar ondas sediento
quien siente frutas ayuno. (vv. 129-132)

Tántalo se dibuja al fondo de los dos textos, con su deseo inalcanzable: tiene a su alcance el agua, pero no puede beberla. Y ya más lejos podemos asociar esa breve copa en lo que ofrece, en lo que oculta, a un pasaje del *Polifemo*: "Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece, / copa es de Baco, huerto de Pomona", vv. 137-138. O el vaso ya mencionado "de claveles y jazmines, confusos" que era la tez de Tisbe. Estos guiños al romance de Góngora, en donde el cordobés derrocha ingenio, capacidad sugestiva e ironía, dan una fecha *a quo* para la *Fábula*: 1618, aunque lo más probable es que Soto de Rojas la compusiera en los años veinte, cuando tenía también entre manos el *Adonis*.

Lo que más revela el arte de un escritor es la asociación ingeniosa de una idea y su plasmación con palabras semejantes; no es la repetición, sino la recreación de un hallazgo en formas parecidas. Son varias las ocasiones en que este procedimiento vincula la *Fábula de Alfeo y Aretusa* a las otras creaciones de Pedro Soto de Rojas, y entre ellas escojo una escena que gusta especialmente al granadino: la veloz carrera de la ninfa.

La carrera que no deja huella

En la *Fábula*, la forma de ver a la esquiva ninfa huyendo es una bellísima imitación de unos versos de la *Soledad primera*, donde se encarece la rapidez de unos corredores diciendo que "su vago pie de pluma / surcar pudiera mieses, pisar ondas, / sin inclinar espiga, / sin vïolar espuma" (vv. 1031-1034). No es la primera parte la recreada, donde se unen las mieses, sino la segunda: que su velocidad sea tal que ni tan siquiera incline las espigas. Es un bello tópico literario que arranca de la *Iliada*, canto XX, vv. 223 y ss., donde se cuenta cómo el Bóreas, enamorado de algunas de las yeguas de Erictonio, tomó la forma de caballo de negras crines y tuvo de ellas doce potros, tan veloces que en la tierra saltaban por encima de las mieses sin romper las espigas y en el ancho dorso del espumoso mar corrían sobre las mismas olas.

Pedro Espinosa, otro poeta muy leído por Pedro Soto de Rojas, tiene parecida imagen referida a la huida de la amada esquiva:

> Así esta fiera indómita
> huyendo va de mí por estos montes,
> como ligera cierva
> que aun no ofende las puntas de la yerba. (Espinosa: 1909: 12)

Barahona de Soto –tío de Soto de Rojas– recrea así el lugar homérico en la bella canción "Cual llena de rocío":

> Ella huyó con ligereza tanta
> que, por las claras ondas,
> sin mojarse la planta,
> pudiera de los ríos ir corriendo,
> y encima, sin fatiga,
> del alto trigo sin doblar la espiga. (Espinosa: 2006: 465)

Soto de Rojas en *Los fragmentos de Adonis* por dos veces transforma el lugar común: en la persecución de Cupido por su madre Venus, a la que su flecha ha herido:

> Y ella –viento calzada–,
> dando a la tierra celestial tributo
> con su sangre cuajada,
> cual suele herida cierva
> que el aire pisa perdonar la hierba,

de la floresta sale al monte erguido
persiguiendo a Cupido,
sin maltratar las presumidas flores; (vv. 1015-1022)

Y de nuevo volará casi la misma Venus, pero ahora avisada por Diana del peligro que corre su amado Adonis: "corre con ansia, y con presteza tanta, / que a las secas espinas / que la hieren apenas las quebranta", vv. 2018-2020.

En *Los rayos de Faetón* la carrera del joven es tan rauda que no deja huella en el polvo (al modo del caballo Rabicán, *Orlando furioso*, XV, 40) ni mueve el verdor, las hierbas. La diferencia ahora en la recreación del tópico –que tanto le gusta– reside precisamente en la ausencia de huella:

El magnánimo joven atropella
en carrera veloz dificultades,
imagen niega al polvo de su huella
sin borrar al verdor serenidades. (Soto de Rojas: 1996: 105)

Lo mismo hace la cazadora Aretusa en su rapidísimo correr tras la presa, siguiendo a su perro:

Síguele sin fatiga
la casta ninfa bella
sin degollar la más infante espiga
ni en lienzo de la arena pintar huella,
porque, sin darse enojos,
corriendo iba parejas con los ojos. (vv. 263-268)

Y ese correr "parejas con los ojos" aparece también en *Los fragmentos de Adonis*: "que al apetito le soltó la rienda / y corriendo pareja con los ojos…", vv. 1137-1138. Se advierte así perfectamente, contrastando los textos, el puente que une a los dos del mismo poeta: el *Faetón* y el *Alfeo y Aretusa*.

Un poco antes, en el mismo *Faetón*, había ya transformado en bellos versos esa idea que le es tan cara. Lo hace en la estrofa 86, cuando Faetón se despide de la ninfa Nonacrina, y se marcha corriendo:

Y fatigó la senda
con tal velocidad que ni un despojo
de señal le permite, antes en vano
polvo sutil le persiguió liviano. (Soto de Rojas: 1996: 94)

Es la misma idea de no dejar señal alguna en el suelo, de volar más que correr. En la recreación del lugar común sí deja huella Soto de Rojas de que es él el escritor de esta preciosa *Fábula de Alfeo y Aretusa*.

En el estudio que estoy haciendo de la *Fábula* aportaré muchos más lugares semejantes, metáforas, palabras comunes, es decir, trazaré muchos más puentes entre este desconocido y bello poema suyo y los ya publicados.

Final

Gerardo Diego, en una reseña publicada en *Arriba* el 10 de octubre de 1971 sobre los *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro* de Antonio Gallego Morell, dice:

> El nombre y la obra de Soto de Rojas traen a mi recuerdo tantas horas gozadas en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, descubriendo y paladeando los libros por nadie o casi nadie leídos en busca de poesía, muchas veces sin más guía que la corazonada. Entre ellos, los de Soto de Rojas, que llegué a copiar –los fragmentos del *Adonis* y el *Paraíso cerrado*– con el fin de poder gozar en casa más a mi sabor su lectura y con el fin ulterior de publicarlos. Era por los años 1925, 25-26 (Diego: 2000: 866).

Y recuerda cómo por entonces Soto de Rojas era "apenas conocido más que por algunas muestras de su poesía juvenil –juvenil, aunque publicada, y acaso revisada ya, en años de madurez", y cómo sería "descubierto en su verdadera importancia y obra más valiente y delicada por tres apasionados de la buena poesía y simpatizantes y exaltadores de lo barroco. Los tres a la vez y, por lo que respecta a mí, sin conocimiento de los otros dos, que sí que se conocían como paisanos y amigos: Antonio Gallego Burín y Federico García Lorca" (Diego: 2000: 866). ¡Tal era su afición a Soto que había dedicado el borrador de su *Fábula de Equis y Zeda* al poeta granadino: "A Pedro Soto de Rojas en su *Paraíso*"! (Díaz de Guereñu: 2010: 77).

Seis años antes de los evocados aquí por Gerardo Diego, en 1919, ya tuvo lugar una de las que llamará luego "aventuras pacíficas" de sus "exploraciones lectoras" en la sala de lectura de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, con un "guía biblionauta" excepcional, Miguel Artigas, "inolvidable amigo" (Diego: 2000: 877). El poeta sabía que había llegado a un mundo nuevo, a una *Fábula* desconocida; y no solo lo era, sino que esas aguas líricas de pureza excepcional en que se funde el apasionado Alfeo con la esquiva Aretusa las había escrito nada menos que del granadino Pedro Soto de Rojas.

No faltan tantos años ya para que se cumpla el siglo de esa lectura que hizo el poeta de la *Fábula* en la biblioteca de Menéndez y Pelayo, y, como dije al comienzo, en este 2012 se celebra el centenario de la muerte del gran estudioso y erudito. La exhumación de este bellísimo poema mitológico es el mejor regalo posible que podíamos compartir en tal efeméride, a pesar de su imperfección porque nos llegaba como copia de un original perdido. Y en ese momento entraron en escena otros dos ángeles custodios, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, para dar el toque mágico que convierte el legado en una joya única, de valor inapreciable. Ellos que cuidan exquisitamente la biblioteca de don Marecelino, con paciencia infinita, empezaron a buscar la *Fábula*, no catalogada, supuestamente desaparecida. Les guió su forma, el dibujo de la silva, esa sucesión de endecasílabos y heptasílabos, ¡y dieron con ella! En la biblioteca está ya no solo la copia digitalizada de Gerardo Diego, sino el propio original.

Y es un auténtico taller del poeta, porque se ve el poema creándose, imperfecto aún en el folio escrito: la *Fábula*, como dijo Gerardo, tiene "adiciones, enmiendas y tachaduras", y variantes que se superponen y anotaciones al margen como "Añade aquí y expón más larga la alusión a la fábula de Hipómenes" (fol. 16), con tinta más negra, como escrita en otro momento, después de una lectura del texto. O en el margen del folio 18, junto a "múdame en flor caduca o tierra poca", se lee: "Aquí has de exponer esto con fábulas de ninfas que se convirtieron en plantas y flores". No hay duda de que es el original que escribió el poeta, el borrador que nunca llegó a imprimir (y tal vez nunca acabó) Soto de Rojas. Los dos primeros folios carecen de casi toda la parte inicial, pero al comienzo puede leerse *Ar*, seguramente el principio de la palabra *Aretusa*, porque no sería extraño que fuera ese el único nombre de la *Fábula*, y debajo pone *Don P*, o al menos me parece a mí ver claramente esa *P*. Aunque basta comprobar que no desmiente lo evidente: que el autor de esa bellísima fábula mitológica es don Pedro Soto de Rojas. Y una variante marginal aporta un nuevo testimonio –uno más de los muchos– que no puedo dejar de anotar aquí; buena parte del margen derecho del folio 17 está ocupado por correcciones y/o añadidos (que son siempre de muy difícil lectura) al parlamento que le dirige Alfeo a la esquiva Aretusa. Estos versos forman una adición al texto:

> El tronco más fornido
> de la segur se confesó vencido;

el diamante invencible
bañado en sangre, se labró apacible;
la fuerza el hierro pierde
cuando el can de cristal dulce le muerde;
el topacio obstinado
enternecido llora golpeado,
y tú, con ser mujer, a mi porfía
obstinación añades cada día.

Así puede además comprobarse la importancia de esos textos marginales. En la égloga tercera del *Desengaño de amor*, Marcelo se dirige a su pastora y entre sus ofrendas está: "El diamante invencible, / a los pechos del Ádamas crïado, / con roja sangre le verás labrado, / y entre el oro apacible / tendrá en tu mano precio inaccesible" (Soto de Rojas: 1623: 113 r.). No es solo el tópico de la sangre que labra el diamante, sino la rima "invencible / apacible". Y la égloga tiene más concordancias con el propio texto de la *Fábula*: las piedras del Hidaspe o topacios, que ofrece a la pastora, lo mismo que Alfeo a Aretusa; "y las coyundas de la rubia greña", con dos palabras características de la *Fábula*; los chopos como instrumento que acompañan al canto, etc.

La *Fábula de Aretusa* es un texto autógrafo de Pedro Soto de Rojas[20]. Hace casi un siglo lo leyó Gerardo Diego en la biblioteca Menéndez y Pelayo y, admirado de su belleza, lo transcribió y escribió un ensayo sobre él, que quedaría inédito hasta hoy. Y esa copia, conservada exquisitamente, ha sido el hilo de Ariadna para llegar de nuevo hasta esa bellísima metamorfosis de la ninfa en versos escrita por el gran poeta granadino Soto de Rojas.

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

[20] Estoy acabando la edición de la *Fábula* con todas las anotaciones marginales y el estudio en donde demuestro claramente la autoría de Pedro Soto de Rojas (que publicará la Fundación Gerardo Diego).

Bibliografía citada

Alonso, Dámaso. (1980) *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid, Gredos. Sexta edición ampliada, en tres volúmenes (1974); 1ª reimpresión.

Carrillo y Sotomayor, Luis. (1990) *Obras*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid. Castalia.

Cossío, José María de. (1952) *Fábulas mitológicas en España*. Madrid. Espasa-Calpe.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel. (2010) *Cuaderno adrede 6. Fábula del explorador y el catedrático*. Santander. Fundación Gerardo Diego.

Diego, Gerardo. (1979) *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego*. Madrid, Alianza Editorial.

Diego, Gerardo. (2000) *Obras completas. Prosa, VI*. Edición de José Luis Bernal. Madrid. Alfaguara.

Espinosa, Pedro. (1909) *Obras*. Coleccionadas y anotadas por Francisco Rodríguez Marín. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos.

Espinosa, Pedro. (2006) *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. Edición de Inoria Pepe y José-María Reyes Cano. Madrid. Cátedra.

Gallego Morell, Antonio. (1948) *Pedro Soto de Rojas*. Granada.

Garcilaso de la Vega. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona. Crítica.

Góngora, Luis de. (1994) *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid. Castalia.

Góngora, Luis de. (2000) *Obras completas, I*. Edición de Antonio Carreira. Madrid. Biblioteca Castro.

López Pinciano, Alonso. (1973) *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid. CSIC. 3 vols.

Marín, Nicolás. (1984) "Soledades de Soto". *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Granada. Universidad de Granada. Departamento de Literatura Española. 119-138.

Navarro Durán, Rosa. (2012) "Una joya única en engaste de oro". *Cuaderno adrede 7. Para Elena Diego*. Santander. Fundación Gerardo Diego. 57-62.

Pérez de Moya, Juan. (1995) *Philosofía secreta*. Edición de Carlos Clavería. Madrid. Cátedra.

Quevedo, Francisco de. (1999) *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia. 3 vols.

Soto de Rojas, Pedro. (1623) *Desengaño de amor en rimas*. Madrid. Viuda de Alonso Martín. Reproducción facsimilar (1991), con prólogo de Aurora Egido. Málaga. Gráficas Urania (Biblioteca de los Clásicos).

Soto de Rojas, Pedro. (1950) *Obras*. Edición de Antonio Gallego Morell. Madrid. CSIC.

Soto de Rojas, Pedro. (1981) *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*. Edición de Aurora Egido. Madrid. Cátedra.

Soto de Rojas, Pedro. (1996) *Los rayos del Faetón*. Edición de Gregorio Cabello y Javier Campos. Málaga. Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Tasso, Torquato. (1964) *Discorsi del poema eroico*. A cura de Luigi Poma. Bari. Laterza.

Vilanova, Antonio. (1957) *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*. Madrid. CSIC. 2 vols.

Isabel Hernando Morata
En torno al texto de *El principe constante*, de Calderón:
El manuscrito 15.159 de la BNE
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 197-234

EN TORNO AL TEXTO DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, DE CALDERÓN: EL MANUSCRITO 15.159 DE LA BNE[1]

El príncipe constante es una de las obras de Calderón que ofrece un texto más deturpado. Desde luego, es el peor de los incluidos en la *Primera Parte* publicada en 1636 bajo la responsabilidad del hermano del dramaturgo[2]. A la hora de elaborar la edición crítica del drama es preciso sanar ese texto, por lo que hay que cotejar el resto de testimonios del Siglo XVII. El presente trabajo se centra en uno de ellos, el manuscrito 15.159 de la BNE, con el objetivo de determinar su origen y finalidad, así como definir los vínculos que presenta con las demás ediciones de la obra –no contamos con otros manuscritos– para calibrar su valor ecdótico.

Una parte de la producción teatral del siglo de Oro se conserva en manuscritos. Unos pocos son autógrafos; también hay copias realizadas para la representación por los que Lope llamaba «papelistas y secretarios cómicos» (Case: 1975: 160), esto es, copistas próximos a una compañía que se encargaban de adaptar el texto a sus necesidades y carencias; otras

[1] Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo HUM2007-61419/FILO, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TC-12. Su autora es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

[2] «*El príncipe constante*, que cierra el volumen, ofrece un estado textual desastroso» afirma Iglesias Feijoo en la introducción a su edición de la obra (Calderón: 2006: XLII). Sobre las relaciones que guardan entre sí las diferentes ediciones antiguas, ver Hernando Morata (2012).

copias debieron de destinarse a la compra-venta de los aficionados, es decir, a la lectura (Bouza: 2001: 40-42; Vega García-Luengos: 2003: 1296; Greer: 2008: 202). De Calderón se guardan manuscritos de unas dieciséis comedias, a veces autógrafas solo en parte, y de unos dieciocho autos, en todos los casos menos uno totalmente autógrafos (Sánchez Mariana: 1993: 445; Vega García-Luengos: 2003: 1294)[3].

El manuscrito del que se ocupa el presente trabajo titula la obra *El príncipe constante y esclavo por su patria*[4]; contiene 2.962 versos, por lo que su versión supera en casi doscientos a la de las ediciones (2.785)[5]. La letra, que no es de Calderón, parece del siglo XVII (Porqueras Mayo: 1983: 235). No hay en el manuscrito ninguna indicación sobre el copista, la fecha, el lugar de la copia, censuras ni el nombre de un poseedor. Apenas se observan tachones y, cuando los hay, son de palabras con erratas que se vuelven a escribir; tampoco presenta añadidos al margen, líneas que indiquen cambio de lugar de los versos u otro tipo de marcas[6].

Un paso fundamental en el conocimiento del manuscrito lo constituiría la identificación de su copista. De momento no es posible aventurar un nombre; aunque Porqueras Mayo (1983: 235) indica que Ruano de la Haza encuentra similitud entre la letra de este manuscrito y otro de *La jura del príncipe* de Mira de Amescua copiado por Martínez de Mora, la consulta de este material permite negar con seguridad tal conexión. También se ha intentado la búsqueda en la base de datos www.manosteatrales.org dirigida por Greer, que ha resultado infructuosa.

[3] Sobre las causas del reducido número de manuscritos teatrales conservados, ver Hunter (1985: 25-26). Un panorama general de los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro lo ofrecen Varey (1990: 100-102), Sánchez Mariana (1993 y 2002) y Vega García-Luengos (2003: 1291-1296). En copistas y copias concretos se basan, entre otros, los trabajos de Ruano de la Haza (1978, 1983 y 2000a), Greer (1984b y 2008), Sánchez Mariana (1984), Bentley (1993), Valbuena Briones (1998), Rodríguez-Gallego (2008), Sáez Raposo (2010), García Reidy (2011) y Ulla Lorenzo (2011).

[4] Paz y Mélia (1934: 449) describe así este manuscrito: «2.979 Príncipe (El) constante y Esclavo por su Patria. Comedia de Calderón»; cita el primer verso y los dos últimos y prosigue «51 hoj., 4º, l. del s. XVII, hol.ª, (D.)–15.159».

[5] Ese es el número total de versos según la edición del manuscrito de *El príncipe constante* ofrecida por Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (Calderón: 1996) y la basada en los testimonios impresos llevada a cabo por Cancelliere (Calderón de la Barca: 2000).

[6] En la página que sigue a las *dramatis personae*, la palabra «Fez» está tachada y a su lado otra mano ha escrito «fez», con minúscula: es la única ocasión en que se advierte una caligrafía distinta a la principal en el manuscrito.

Los únicos estudios dedicados íntegramente a este manuscrito son los de Wilson (1961) y Porqueras Mayo (1983), quienes coinciden en considerarlo una copia destinada a los miembros de una compañía teatral. Wilson (1961: 786) lo fecha hacia mediados de siglo y se pregunta si pudo haber servido para una representación concreta de 1658[7]; con tono peyorativo concluye sobre algunos pasajes que «to attribute to Calderón such crude stuff as this is clearly absurd», pero hay que tener en cuenta que Wilson escribe su artículo en un momento en que todavía no se habían estudiado bien las dobles versiones en Calderón. Por su parte, Porqueras Mayo defiende con más datos la dependencia del manuscrito de una puesta en escena. También Sánchez Mariana (1993: 449-450), Baczyska (1998: 204), Ruano de la Haza (2000b: 48), Godinas (2008: 155-157) e Iglesias Feijoo (2008: 260), quienes aluden escuetamente a este manuscrito en sus estudios, lo vinculan a una compañía de cómicos. Todavía nadie ha argumentado con solidez la relación de este testimonio con la tradición impresa de la obra; falta también esclarecer si esta redacción es de Calderón o simplemente de un «papelista o secretario cómico» que trabajó sin la vigilancia del dramaturgo.

Las ediciones modernas de *El príncipe constante* se sirven del manuscrito de diverso modo. Cancelliere es quien menos autoridad otorga a este testimonio, que considera una simple copia de una compañía teatral en la que los versos añadidos «interrumpen el clímax de la acción» y las acotaciones son «redundantes» para la comprensión del texto (Calderón: 2000: 117). Porqueras Mayo, en cambio, aprecia la versión del manuscrito sobre todo por sus acotaciones, «muchas veces significativas porque explican o ilustran detalles, con gran viveza, de la obra» (Calderón: 1975: XC), aunque relega sus variantes a nota. Sí emplea el manuscrito para la fijación del texto Iglesias Feijoo, pues «cuando coinciden ambas versiones [la del manuscrito y la de las ediciones], el manuscrito ayuda a salvar errores y ausencias» (Calderón: 2006: XLIII). Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (1996: 68), en fin, editan el texto de este testimonio alegando que su elección «no es, en modo alguno, arbitraria ni injustificada».

[7] Efectivamente, Alenda y Mira (1903: 341) menciona una representación de *El príncipe constante* en Fregenal de la Sierra en 1658, en el contexto de las fiestas celebradas para honrar el nacimiento de Felipe Próspero. Ese mismo año se imprimió una relación anónima de dichos festejos –cuyo largo título comienza *Frexenal leal y afectuoso…*– al final de la cual se reproduce la loa que precedió a la comedia. Este documento no arroja ninguna luz sobre la relación de esta puesta en escena y el texto del manuscrito 15.159.

Resulta admirable que en ningún momento duden de la autoría de Calderón y que no se planteen la posibilidad de que muchos de los cambios del manuscrito se deban a un adaptador del texto para una compañía teatral[8]. Solo el cotejo y el análisis de la naturaleza y la distribución de variantes del manuscrito posibilitarán, por un lado, corroborar su vínculo con una compañía de teatro y, por otro, establecer su relación con el resto de testimonios, su autoridad y su valor para la edición crítica.

1. Dependencia de una representación

La relación entre copia manuscrita y puesta en escena por un lado y texto impreso y lectura no es biunívoca: Vega García-Luengos recuerda que muchos de los manuscritos «no fueron elaborados ni utilizados en los ámbitos de la representación, sino que estuvieron orientados hacia coleccionistas y lectores» (2003: 1293), y que «las partes y, sobre todo, las sueltas, además de atender la adicción al teatro del público alfabetizado […] proporcionarían los soportes de repertorio de los representantes, tanto de profesionales, como de aficionados» (2003: 1312). Por eso conviene olvidarse de todo prejuicio sobre la naturaleza del manuscrito de *El príncipe constante* y resolver si se trata o no de una copia destinada a la puesta en escena solo a partir de datos ofrecidos por el propio texto[9]. Wilson y Porqueras Mayo hicieron ya buena parte de la tarea que intentará completarse aquí.

1.1. Ampliación del papel del gracioso

En los manuscritos dramáticos no son infrecuentes los añadidos que potencian el papel de uno de los actores, normalmente el que hace de gracioso:

> This overwriting of the burlesque part of the play and the subsequent pruning of it seem to be characteristic of several others [manuscripts]; in

[8] Se ha alzado alguna voz, como la de Godinas (2008: 162), contra esta «decisión que, tomando en cuenta la carencia de autoridad y el carácter contextual del texto en él contenido, podría dar a un lector no familiarizado una idea falseada del texto compuesto por Calderón».

[9] Cuando se alude al «manuscrito» en realidad se hace referencia a la versión contenida en este, que puede ser copia de otro testimonio en donde se introducen los cambios; esto es, no se considera el manuscrito como objeto físico, sino el texto en él albergado; igualmente, las menciones al «copista» se refieren no al de este manuscrito 15.159 de la Biblioteca Nacional sino al artífice de los cambios de esta versión de *El príncipe constante*, que puede no corresponderse con el del manuscrito conservado con el que se trabaja.

> the manuscripts of *El mágico prodigioso*, *El mayor monstruo los celos* and *En la vida todo es verdad y todo mentira* we can find more lines assigned to the graciosos than we find in the printed editions[10] (Wilson: 1973: 169).

También el manuscrito de *El príncipe constante* aumenta el protagonismo del gracioso, lo que notan ya Wilson y Porqueras Mayo. En la versión de las ediciones este papel le corresponde a Brito, quien interviene con treinta y dos versos en la primera jornada, con diez en la tercera y que no aparece ni una sola vez en la segunda: cuarenta y dos en total[11]; en cambio, el gracioso del manuscrito, Cutiño, pronuncia cincuenta y seis versos en la primera jornada, ochenta y uno en la segunda y ochenta en la tercera: doscientos diecisiete. La diferencia salta a la vista.

Algunos añadidos correspondientes al gracioso tienen un tono bastante tosco[12], como este que sustituye los vv. 876-902 de las ediciones[13]:

(Vanse metiendo mano y sale Cutiño retirándose de Celín y otros dos moros)

CELÍN Bárbaro, date a prisión.
MORO 1 ¿Qué hacías dentro la cueva?
CUTIÑO Acabarme de espulgar.
CELÍN Pues ¿cómo oyendo la guerra
te estabas de aquella suerte?
CUTIÑO Tengo un disgusto con ella

[10] Según Varey (1990: 101-102), lo mismo ocurre en el manuscrito 16.877 de la Biblioteca Nacional, que contiene una versión de *Cada uno para sí* de Calderón. También Greer (1991: 83) observa la ampliación de «crowdpleasing comic pasages» en el manuscrito de *Santa Juana*, de Tirso de Molina; asimismo, Pedraza (2000: 213) piensa que el desarrollo del papel del gracioso Cosme en las ediciones de Valencia y Zaragoza de *La dama duende* «podría indicar que el texto valenciano-aragonés procede de una compañía cuyo intérprete de mayor importancia fuera el gracioso».

[11] Se cuentan también las intervenciones que en realidad solo constituyen medio verso. No se han considerado los seis versos de Brito con los que se realiza el ataque a fray Hortensio Félix Paravicino, puesto que Calderón se vio obligado a eliminarlos en seguida y no aparecen en ninguno de los testimonios conservados.

[12] Wilson (1961: 790) afirma: «Cutiño´s replacement of Brito and don Juan greatly coarsens the play».

[13] En casos como este se trata de versos que sustituyen a los de las ediciones; en otros son meros añadidos entre dos versos que en las ediciones aparecen seguidos. Ver también las adiciones entre, por ejemplo, los vv. 583-591, vv. 1169-1170, vv. 1435-1436, vv. 1484-1486 y vv. 2602acot- 2603. Por otro lado, hay que advertir que el manuscrito carece de puntuación y signos de interrogación y admiración, aunque en la cita se incluyen de forma provisional para facilitar la lectura.

por cosas que yo me entiendo;
fuera de que agora empieza.
CELÍN ¿Quién eres? Dilo.
CUTIÑO Yo soy
quien tú quisieres que sea:
criado de don Fernando
de Portugal.
MORO 2 ¡Linda presa!
Matémosle, Celín.
CUTIÑO ¡Miren qué linda receta! (*Átanle las manos atrás*)
Señores moros de bien,
suelto me iré.
CELÍN ¡Linda flema!
CUTIÑO ¡Ay, que me quiebra una mano! (*Tíranle de los cabellos*)
¡Que me arranca una guedeja!
MORO 1 Calle, pues que callo yo.
CUTIÑO ¡Pues valga el diablo la perra
que acá le echó! ¿Soy de mármol?
MORO 1 Al campo, Celín, le lleva;
que los nuestros han vencido
las lusitanas banderas.
CELÍN Camine y vaya delante.
CUTIÑO ¡Aquí de Dios! ¡Que me llevan
a comer el alcuzcuz,
aceite, cabra y oveja! (*Vanse*)

Los estudiosos rechazan la posibilidad de que este y otros añadidos tan ordinarios provengan de la pluma de Calderón: «Hay ampliaciones que la crítica textual tiene que rechazar por burdas: no las hubiese autorizado el dramaturgo» (Porqueras Mayo: 1983: 248). Ahora bien, Calderón también era capaz de escribir a propósito versos vulgares, por lo que estos juicios no esclarecen nada acerca de la autoría de los cambios del manuscrito.

Si se observa con más detalle la relación del gracioso del manuscrito con el de las ediciones se puede obtener algunas conclusiones. En primer lugar, llama la atención que el nombre del gracioso del manuscrito, Cutiño, se corresponda en las ediciones con el de uno de los nobles que acompaña a Fernando[14]:

[14] La cursiva es mía. Todas las citas de *El príncipe constante* proceden de la *Primera parte* de 1636 (QCL), texto utilizado como base del cotejo de testimonios para la edición que preparo, y cuyas grafías modernizo.

JUAN Tánger las puertas de sus muros cierra.
FERNANDO Todos se han retirado a su sagrado,
don Juan Coutiño, conde de Miralva,
reconoced la tierra con cuidado (vv. 491-494)

En el manuscrito hay otro personaje llamado don Juan, cuyo nombre completo es don Juan de Silva y que aparece como locutor con la forma abreviada «Juan»; su apellido es citado en varias ocasiones, en una de ellas por Fernando junto al título nobiliario que en las ediciones posee don Juan Coutiño[15]:

don Juan de Silva, conde de Miralva (v. 493)

El noble don Juan Coutiño de las ediciones, por tanto, «se desdobla» en el manuscrito. Este personaje, por otra parte, tiene un referente histórico: parece difícil creer que Calderón se atreviera a bautizar al gracioso con el nombre de un noble real que halló en el libro de Faría utilizado por él[16]: es una razón de peso en contra de la autoría calderoniana de la versión del manuscrito.

Don Juan Coutiño aparece de forma acortada como el locutor «Juan» en las ediciones, mientras que en el manuscrito se menciona como «Cutiño» cuando es el gracioso y como «Juan» cuando es el noble don Juan de Silva. El gracioso del manuscrito, por tanto, aparte de pronunciar nuevos versos que no están en las ediciones, se adueña de muchas de las palabras que en estas le corresponden al noble don Juan[17]. Por ello, al estar caracterizado lo que dice don Juan Coutiño en las ediciones, como noble que es, por un tono serio, el gracioso del manuscrito a veces no resulta nada divertido[18]. Este es otro indicio de que la dirección del cambio es de la versión de las ediciones a la del manuscrito, pues parece poco probable que originalmente estos versos de carácter grave se pusiesen en boca de un gracioso tan chocarrero: resulta más juicioso pensar que Cutiño

[15] Don Juan de Silva aparece ya en las *dramatis personae*; también en: v. 476acot, v. 871acot y en una acotación en un añadido entre los vv. 2602-2603.
[16] Como explica Sloman (1950: 60): «The historical character, D. Juan Coutiño, Count of Miralva, is taken from the *Epítome* [*de las historias portuguesas* de Faría y Sousa]. In the very paragraph dealing with the restoration of Ferdinand´s body to Portugal, Faría y Sousa refers to him specifically among those who persisted in the assault of Arzila».
[17] Sobre estos cambios ver Wilson (1961: 787-788).
[18] Ver, por ejemplo: v. 492, v. 959, vv. 1184-1200, vv. 2603-2605 y vv. 2741-2744.

habla de asuntos serios debido a los reajustes de la adaptación, en la que se adueña parcialmente del papel del noble don Juan. Esto constituye otro dato que inclina la balanza en contra de la autoría de Calderón, pues resulta difícil sostener que el dramaturgo incurriera en este «descuido»[19].

1.2. Cambios en otros personajes

Algunos aspectos del manuscrito parecen deberse a las limitaciones o carencias de una compañía teatral para la cual se hubiera arreglado su texto: en primer lugar, hay menos personajes femeninos que en la versión de las ediciones (Porqueras Mayo: 1983: 237), pues se suprimen dos de las moras, Estrella y Celima, y una tercera, Rosa, aparece en las *dramatis personae* con la indicación «no habla»; consecuentemente, Rosa es sustituida por Zara en el v. 1591[20]. Fácilmente se deduce que en la compañía no había suficientes actrices para desempeñar todos los caracteres femeninos que exige la otra versión. En cambio, hay más personajes masculinos, pues en las *dramatis personae* se añaden «moros de acompañamiento», «dos otros cautivos» y «músicos».

Por otra parte, el Rey moro, a diferencia de lo que ocurre en las ediciones, no es el padre de la princesa Fénix sino su hermano: la única explicación plausible de este cambio de parentesco es que la compañía careciese de un actor mayor capaz de desempeñar el papel de viejo (Wilson: 1961: 791-792). Porqueras Mayo (1983: 246) postula que debía de estar formada por actores muy jóvenes[21].

El cambio de relación entre Fénix y el Rey se observa en este momento[22]:

---

[19] A este respecto opina Wilson (1961: 788): «These changes prove that the manuscript is later than the printed text». Por otra parte, lo lógico sería que Cutiño también asumiera muchos de los versos, si no todos, de Brito, ya que es el gracioso de la otra versión y por tanto le corresponderían sus intervenciones; pero solo en una ocasión de la tercera jornada se sustituye el nombre de Brito por el de Cutiño (v. 2214).

[20] Una intervención de Rosa (vv. 25-30) se incluye entre los versos sustituidos por otros en el manuscrito y es suplantada como locutora por Fénix en el v. 63.

[21] El mismo autor (1983: 237) advierte que ya en las *dramatis personae* del manuscrito se elimina la indicación «viejo» junto a «Rey moro». Ahora bien, García Reidy (2011: 191) señala el caso de un actor de poca edad que desempeñó el papel de viejo, Pedro de la Rosa, pues «el *attrezzo* de su compañía, que sin duda debía de contar con barbas postizas, permitió la metamorfosis adecuada para que un actor joven pudiera representar verosímilmente el papel de padre».

[22] Ver también: v. 450, v. 2659 y los añadidos del manuscrito entre los vv. 2152-2153 y entre los vv. 2602-2603.

MULEY ¿Para qué?
FÉNIX Porque ignorante
mi *padre* de mi cuidado (vv. 443-444)

padre] E (Ediciones)
hermano] Ms. (Manuscrito)

Ahora bien, hay una alusión de Fénix a su padre que se deja tal cual, sin cambiarla por «hermano»:

REY Qué es lo que dices?
FÉNIX Señor
si sabes, que siempre has sido
mi dueño, mi *padre*, y Rey, (vv. 124-126)

Este descuido es un dato valioso acerca de la dirección del proceso de copia: tiene poco sentido pensar que en una primera versión Fénix y el Rey son hermanos y en la que llega a la imprenta son padre e hija y que, en la redacción de la primera versión, Calderón sufre un lapsus y convierte sin motivo alguno en un verso concreto al Rey y Fénix en padre e hija; resulta más sensato sostener que quien adapta el texto para la compañía tiene un despiste y pasa por alto esta alusión de la princesa mora a su padre. Otros versos en los que habla Fénix apoyan la idea de que la versión del manuscrito se ha elaborado sobre la de las ediciones[23]:

A tus ojos ves mi pecho,
rendido a un desnudo alfanje
y consientes que los míos
tiernas lágrimas derramen?
Siendo Rey, has sido fiera?
Siendo *padre*, fuiste áspid?
Siendo juez, eres verdugo?
Ni eres Rey, juez, ni *padre*. (vv. 2679-2686)

padre (v. 2684)] E
hermano] Ms.

padre (v. 2686)] E
mi sangre] Ms.

[23] Con ligeras variaciones en el texto de las ediciones y el manuscrito que no afectan a la argumentación.

En los testimonios impresos, este último verso, «Ni eres Rey, juez, ni padre», recoge los sustantivos de la correlación iniciada tres versos antes: «Siendo *Rey* […], Siendo *padre* […], Siendo *juez*». En el manuscrito, en cambio, no se incluye uno de ellos, «hermano» −«Siendo *Rey* […] Siendo *hermano* […] Siendo *juez*»−, y en su lugar se emplea «mi sangre», que mantiene la rima en «ae» del romance pero que no respeta la correlación. Si los versos del manuscrito fueran anteriores a los de la versión de las ediciones habría que aceptar que la correlación escrita por el dramaturgo en un principio era defectuosa y la modificada, curiosamente, perfecta.

Por último, a diferencia de lo que ocurre en casi todos los testimonios impresos, en los cuales Tarudante es «general», en el manuscrito, como en Vera Tassis, aparece junto al nombre de este el título de «Rey» en la lista de personajes. Pero la categoría que posee Tarudante en el texto de las ediciones queda al descubierto en un lugar del manuscrito:

FÉNIX Este retrato ha enviado.
MULEY Quién?
FÉNIX Tarudante *el Infante*. (vv. 441-442)

el infante] E
y el infante] Ms

Al introducir la copulativa «y», «el infante» deja de ser una aposición y por tanto un atributo de Tarudante; en efecto, este no es príncipe sino rey según el manuscrito. Pero tal cambio conlleva un error grave de sentido, puesto que Muley pregunta por el retrato que guarda su amada Fénix, una imagen de Tarudante que, con lógica, le ha sido entregada por este; no se sabe quién es ese «infante» al que la princesa hace responsable junto con su pretendiente moro del envío del retrato. Esto muestra una vez más que el texto de las ediciones es anterior y sirve de base para el manuscrito, cuyo autor no se luce demasiado al resolver algunos de los problemas que le supone la adaptación de la obra.

1.3. Acotaciones más abundantes y detalladas

Subraya Wilson que «the stage directions of the manuscript are far more explicit and more frequent than those of the printed texts» (Wilson: 1961: 787)[24]. Este es un signo bastante inequívoco de la proximidad del

[24] También Porqueras Mayo (1983: 240).

manuscrito al acto dramático: por su abundancia Ruano de la Haza (1992: 46-47) asegura que la versión zaragozana de *La vida es sueño es* una adaptación para las tablas, y Fernández Mosquera (1996: 252) concluye que el manuscrito R 79 BNE de *El mayor monstruo del mundo* ofrece «una versión para ser representada» debido a las «ricas didascalias» que contiene[25].

La acotación inicial, por ejemplo, apenas deja lugar a la duda sobre su funcionalidad[26]:

> Salen dos cautivos cantando lo que quisieren y Zara] E
> Salen Zara y dos cautivos o tres con instrumentos. Esté un espejo en una fuente encima de un bufete, y una toalla y jarro de plata] Ms.

La acotación del v. 2584 también muestra con nitidez esta diferencia entre el manuscrito y las ediciones[27]:

> Sale Fernando] E
> Sale don Fernando de gala, con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano, en un bofetón por alto o por el tablado, como quisieren, y dice] Ms.

Por otra parte, en el manuscrito abundan las indicaciones menores relacionadas con la interpretación y los gestos de los actores. Junto a versos en los que en las ediciones no hay ningún tipo de acotación, en el manuscrito se encuentran, por ejemplo: «quítale el retrato» (v. 474),

[25] Ver también Ruano (2000b: 47-48) y Greer (2008: 208).

[26] Con ligeras variantes entre los testimonios impresos que no importan para la argumentación.

[27] Ver también la acotación al v. 2646, y las que se hallan en los añadidos del manuscrito entre los vv. 876- 902 y entre los vv. 2012-2013. A veces el cambio en las acotaciones del manuscrito consiste solo en la omisión de un objeto: se eliminan las cadenas en v. 1509acot. y los arcabuces en v. 2532acot. Esta supresión lleva a pensar que la compañía concreta para la que se realiza la adaptación tal vez no contaba con dichos utensilios. Por otra parte, sobre la indicación «como quisieren» afirma Ruano de la Haza (2000b: 58): «el poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere» […] Claramente, los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, que en ocasiones los anotaba en los manuscrito copia que sacaba para la representación. No obstante, la expresión también puede deberse a quien prepara la versión para la compañía teatral, que deja así varias posibilidades para la puesta en escena». En este trabajo se defiende que Calderón no es el autor del texto albergado en el manuscrito 15.159.

«yendo al muro» (v. 559), «Quítale el pliego al rey y rómpelos y arrójalos y luego los coge y se los come» (v. 1374) o «Híncanse de rodillas los esclavos» (v. 1581), «representando a media voz» (v. 1692acot.), «en voz alta» (v. 2254) o «va arrastrando» (v. 2280)[28]. Incluso se concreta el modo de interpretar: por ejemplo, en la acotación «sale don Enrique» (v. 847), el manuscrito añade «alborotado», «como recelado» apunta en el v. 1693 y «severo» en la acotación del v. 1818, donde las ediciones solo leen «Vase». También son indicaciones para la representación los apartes, señalados en el manuscrito en versos para los que las ediciones no ofrecen más detalle[29].

En síntesis, hay en el texto numerosas señales de que se trata de una adaptación para una compañía de cómicos. Ahora hay que determinar la relación del manuscrito con el resto de testimonios de *El príncipe constante*: quizá la versión para la escena se hiciera a partir de un texto más cercano al original, y por tanto con mejores lecturas, que el que pudo recuperar Calderón para llevarlo a la imprenta.

2. Relación con la tradición impresa

En el presente trabajo no es posible explicar la filiación de los impresos de *El príncipe constante*: baste señalar que la edición *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas. Cuarta parte*, publicada en Lisboa en 1652 (L), y la suelta, sin fecha ni pie de imprenta, incluida en el ejemplar falsificado de la *Sexta parte de escogidas* ubicado en la Biblioteca Universitaria de Friburgo (EFB) ofrecen un texto más cercano al original que el resto de testimonios[30].

2.1. Errores en común con la primera edición de la *Parte* (QCL)

El manuscrito presenta una quintilla incompleta en común con todos los testimonios salvo VT, que corrige[31]:

[28] Ver también: v. 135, v. 464, v. 834, v. 1214, v. 1263, v. 1433, v. 1693, v. 1762, v. 2381, v. 2550 y v. 2745.

[29] Ver también: v. 133 (con VT), v. 155 (con VT), v. 158, v. 947 (con VT), v. 1434, v. 1941, v. 2017, v. 2045, v. 2153 o v. 2283. Algunos de estos apartes son asimismo precisados por VT porque aclaran el sentido del texto no solo en la representación sino también en la lectura.

[30] Ver Iglesias Feijoo (2008) y mi artículo citado en la nota 2.

[31] La cursiva es mía e indica el contexto de la quintilla. El nombre del locutor se enmarca entre corchetes para indicar que su intervención no comienza en ese verso sino antes.

[BRITO] *del gran profeta Mahoma.*
REY Que tenga fe en este estado
más me ofende, y más me infama
infante, maestre.
BRITO El Rey llama
FERNANDO A mí, Brito, haste engañado,
ni infante ni maestre soy (vv. 2268-2273)

Este error común evidencia que el manuscrito se remonta en última instancia a la misma fuente de la que derivan todas las ediciones. A la vez, comparte errores con QCL que no han podido ser ocasionados de forma independiente; el resto de testimonios de la zona alta del estema, esto es, L y EFB, presenta en algunos de estos lugares una buena lectura que procede del arquetipo. Por ejemplo:

[FERNANDO] tomaré la libertad
de quien queda a padecer
por mí? dejaré que sea
vano por su honor cruel,
por ser liberal conmigo? (vv. 1875-1879)

vano] QCL, Ms.
uno por] L, EFB
uno con] VT

La lectura de L y EFB tiene más sentido que la de QCL; indicio de la propiedad de la variante de estos testimonios es que coincide en lo esencial con la enmienda de Vera Tassis, que lee el error de QCL a través de la reedición de esta, VSL. Además «vano» y «uno» son palabras muy próximas, lo que propiciaría el error paleográfico. Otro ejemplo:

[FERNANDO] amigos *mi fin llegó,*
llevadme de aquí en los brazos.
JUAN Serán los últimos lazos
de mi vida.
FERNANDO Lo que os ruego,
noble don Juan, es, que luego
que espire, me desnudéis,
en la mazmorra hallaréis
de mi religión el manto,
que le truje tiempo tanto,
con este me enterraréis (vv. 2512-2521)

mi fin llegó] QCL, Ms.
a mi fin llego] L, EFB, VT

Con la lectura de QCL, «mi fin llegó», no se respeta la rima de décima: llegó – lazos (b) – brazos (b) – ruego (a) – luego (a) – desnudéis (c) – hallaréis (c) – manto (d) – tanto (d) – enterraréis (c). Sí que mantienen la rima L, EFB y VT, testimonio este último que, como se ha indicado, enmienda. El manuscrito carece de tildes, pero al excluir la preposición «a», «mi fin» deja de ser un suplemento de «llego» y se convierte en sujeto de «llegó», que solo puede estar en tercera persona y por tanto su acento ha de recaer en la última sílaba. El manuscrito presenta aquí pues el mismo error que QCL.

Estos dos ejemplos bastan para confirmar la dependencia del manuscrito del texto de la *Parte* o de otro que contiene estas mismas variantes y que, en cualquier caso, se sitúa en la rama de QCL[32]. No sería el único manuscrito vinculado a una representación cuyo texto derivase directamente de un impreso; así, Ruano de la Haza (1991: 495) comenta:

> En la década de 1670, el autor Antonio de Escamilla decidió sacar una copia manuscrita de la comedia calderoniana *Cada uno para sí*. Para ello utilizó el texto impreso en 1661 en la *Parte Quince de Comedias Nuevas Escogidas*. Dos de sus copistas se encargaron de la labor de trasladar la comedia[33].

Vega García-Luengos (2003: 1295) y Blecua (2009: 100) afirman que, si un manuscrito se prepara con un impreso por modelo, seguirá la pun-

[32] Ver asimismo: v. 533, v. 558, v. 686, v. 770 y v. 2764. El manuscrito también alberga variantes adiáforas en común con QCL frente a otros testimonios: v. 196, v. 794, v. 957, v. 1.013, v. 2757 y v. 2762; y otras a las que solo puede llegar si lee QCL o un testimonio con estas mismas lecturas: v. 409, vv. 413-423 y v. 2716. Por otra parte, estos errores y lecturas que el manuscrito comparte con QCL los tiene también VSL; VS posee todos menos los de los v. 1857, v. 2348, v. 2757 y v. 2762. Por estos indicios, si el manuscrito siguiese otro impreso también podría ser este VSL.

[33] Ver también la introducción de Ruano de la Haza a su edición de *Cada uno para sí* (Calderón: 1982: 3-93). Por su parte, Rodríguez-Gallego (2008: 292), a propósito del texto de *El mayor encanto, amor* y con un razonamiento paralelo al expuesto aquí para *El príncipe constante*, afirma que el manuscrito es copia «o bien de *QC* o bien de *S*». Fernández Mosquera (2008: 131) coincide en esta suposición y señala que igualmente el manuscrito de *Los tres mayores prodigios* depende de la *Parte*. Ver también Ulla Lorenzo (2011).

tuación de este y su texto se dispondrá en dos columnas; como en el caso de *El príncipe constante* solo hay una columna por página y no contiene salvo unas pocas comas y ni un solo punto, es de suponer que procede no de un impreso, sino de otro manuscrito; con todo, cabe la posibilidad de que el copista escriba lo que alguien le dicta siguiendo un impreso. A favor del antecedente manuscrito están algunos errores paleográficos que se justifican porque el copista no entiende la caligrafía del modelo:

> que la piedad de los ojos
> fue tan grande, tan vehemente
> de *no ver* siempre desdichas
> de no mirar ruinas siempres,[34]
> que por el campo buscaban
> entre lo rojo lo verde. (vv. 619-624)

no ver] E
mover] Ms.

La variante del manuscrito rompe el paralelismo y además carece de sentido; seguramente las palabras «no» y «ver» se encuentran muy próximas –si no están unidas– en el manuscrito que sigue y de ahí el error.[35].

2.2. Buenas lecturas del manuscrito frente a errores de la *Parte*

A simple vista, el manuscrito presenta un texto bastante bueno, pues apenas posee errores en la métrica, la rima, la sintaxis o el sentido, sobre todo si se compara con la *Parte* de 1636. Por eso se ha afirmado que «tiene algunas variantes que mejoran el texto de la *Primera parte* de Calderón» (Sánchez Mariana: 1993: 450). Ahora bien, lo importante es saber de qué tipo son esas lecturas, porque no hace falta recordar que estas no tienen el mismo valor si son originales o enmiendas de un copista; por lógica se deduce que si el manuscrito sigue un testimonio de la rama de la *Parte* que contiene los errores de esta, cuando la *Parte* presente un error y el manuscrito una lectura válida, este corrige. Podría objetarse que el ascendiente del manuscrito no tiene por qué contener todos los errores de la *Parte*, sino solo aquellos que ambos testimonios tienen en común,

[34] «Siempres» es errata en QCL.

[35] Asimismo pueden ser errores de este tipo la confusión «iba con *órdenes pues*», buena lectura de las ediciones, con «iban con *orden después*», del manuscrito (v. 199);; «*el aire* turba» con «*alegre* turba» (v. 844); y «que aunque una *montaña sea* / rústico palacio» con «que aunque una *montaña seca* / rústico palacio» (vv. 1231-1232).

y que el resto se han introducido posteriormente hasta llegar a QCL; pero otras variantes evidencian que el manuscrito se basa en un texto con muchos errores de la *Parte*, aun aquellos que «no se ven» porque en su lugar ostenta una lectura buena. Esto se aprecia con claridad donde la *Parte* tiene un error; Lisboa y la suelta de *Escogidas* de Friburgo ofrecen una buena lectura idéntica a la que no han podido llegar de forma independiente y que procede del arquetipo; Vera Tassis otra buena lectura que ha de ser una solución salida de su propio magín para subsanar el error que lee en la reedición de la *Parte*, y, el manuscrito, otra diferente a la de estos tres testimonios. Por ejemplo, en esta redondilla hay en QCL un verso corto que, además, estropea la rima[36]:

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños.
CAUTIVO 1 Tu vista
hace nuestra esclavitud
dichosa.
CAUTIVO 2 Siglos pequeños
son los del Fénix, señor (vv. 1099-1103) QCL
[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños
CAUTIVO 1 Verte con vida y salud
hace nuestra esclavitud
dichosa.
CAUTIVO 2 Siglos pequeños
son los del Fénix, señor L, EFB
[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños
CAUTIVO 1 Señor, tu vida y salud
hace nuestra esclavitud
dichosa.
CAUTIVO 2 Siglos pequeños
los del Fénix sean, señor VT

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños
CAUTIVO 3 Qué piedad y qué grandeza
CAUTIVO 1 Denos los pies vuestra Alteza
y sean siglos pequeños
los del Fénix, gran señor Ms.

La lectura del manuscrito no procede del arquetipo, porque de ser así coincidiría con la de L y EFB, la cual sí que se remonta a dicho testi-

[36] La cursiva es mía y señala el contexto de la redondilla.

monio perdido: presenta versos de métrica apropiada rehaciendo toda la redondilla debido a que, aunque lee el mismo verso corto que QCL, lo advierte y lo subsana. Otro ejemplo:

REY *Con más doméstica guerra*
Se ha de rendir.
MULEY De qué suerte?
con abatir a poner
a Fernando en tal estado
que él mismo a Ceuta me dé. (vv. 1786-1790)
QCL

menos costosa y cruel] add. L, EFB
se ha de rendir a mis pies] add. VT[37]
con intención más cruel] add. Ms.

Se trata de un romance en «é» en el que falta el verso de la rima después de «con más doméstica guerra». De nuevo L y EFB ofrecen la misma variante, un octosílabo ubicado en el arquetipo, VT ofrece una solución propia y otra diferente el manuscrito[38].

Por otra parte, estas lecturas manifiestan que Vera Tassis no conoce el manuscrito, ya que las enmiendas de ambos testimonios divergen: si el "mayor amigo" Calderón se ayudase de este texto en más de una ocasión hubiese adoptado sus soluciones.

Otras veces la buena lectura del manuscrito donde la *Parte* ostenta un error sí que coincide con la de L y EFB; pero esto no debe llevar a engaño, pues en tales casos las posibilidades de pensar en la misma solución de forma independiente son muy altas, de manera que el manuscrito ha podido deducir con éxito la lectura que les ha sido transmitida a L y EFB desde el arquetipo. De hecho, a veces también leen en común VT e incluso VS, testimonios que corrigen el error derivado de QCL:

sorbernos una nave una tormenta,
es decir, que sobra aquella gente QCL (vv. 535-536)

[37] Para mantener la alternancia de versos correspondiente al romance, VT cambia el v. 187 «Se ha de rendir. MULEY: ¿De qué suerte?» por «¿De qué suerte? MULEY: De esta suerte».

[38] Ver también: v. 463, v. 845, v. 932 (L y EFB leen con VT), vv. 1060-1063, vv. 1104-1110, vv. 1304-1309, v. 1583, v. 1592, v. 1601, v. 1615 (L y EFB leen con VT), v. 1627, v. 1780 (L y EFB leen como QCL), v. 1786, v. 1984, v. 2120 (L y EFB leen como QCL), v. 2489 (VT lee como L y EFB) y v. 2584.

es decir que sobraba aquella gente] Ms., L, EFB
es decirnos que sobra aquella gente] VT

El verso en QCL es hipométrico, pues tiene diez sílabas en lugar de once: falta solo una, que el manuscrito consigue cambiando «sobra» por «sobraba» y VT «decir» por «decirnos». Otro caso más:

> Que la mía es común pena,
> no me doy por entendido,
> que muchos la han *parecido*,
> y vive de enojos llena. (vv. 1166-1169)

parecido] QCL
padecido] Ms., L, VT, EFB

Es fácil vislumbrar que «muchos la han parecido», esto es, «muchos tienen una pena similar a la mía», es una lectura más deficiente que «muchos han padecido la misma pena que yo»: sin dificultad distintos testimonios pueden llegar de forma independiente a la misma conclusión[39].

También puede suceder que en estos lugares el manuscrito no lea el error de QCL porque dicho error se produce no en el texto de la rama de QCL que sigue el manuscrito sino en la propia *Parte*; de ser así, no se trata de una enmienda sino de una lectura procedente del arquetipo[40].

En ciertas ocasiones la variante del manuscrito parece salida de la pluma de Calderón; tal ocurre en este lugar:

---

[39] Ver también: v. 104 (Ms. lee con VS, VT, EFB), v. 191 (VS, VT, L, EFB), v. 300 (VS, VT), v. 727 (L, EFB), v. 843 (EFB), v. 1432 (VS, L, EFB), v. 1463 (VS, EFB), v. 1591 (VT, L, EFB), vv. 1905-1907 (VT), v. 1916 (VT, EFB) y v. 2381 (VT, EFB).

[40] Una concomitancia entre el manuscrito y EFB resulta llamativa, aunque no tanto como para desmentir las hipótesis propuestas en este trabajo:

> los que caballo tuvieren
> salgan también a su usanza
> *con sus lanzas y arneses*. (vv. 574-576)

con sus lanzas y arneses] QCL, L
con lanzas y con paveses] Ms.
con sus lanzas y paveses] EFB
con lanzas y con arneses] VT

Ciertamente, el hiato «y arneses» –ya que con la sinalefa el verso solo tiene siete sílabas– no debía de ser sencillo de pronunciar para un actor, y de hecho suena extraño en la lectura, de ahí la enmienda de VT. El manuscrito da con la variante más autorizada de EFB, lo que prueba también el buen ojo de quien realiza las correcciones.

No vista ropas de seda
sino *sarga* humilde y pobre (vv. 1477-1478)
sarga] QCL, VT, EFB
saria] L
jerga] Ms.

La variante de Lisboa puede ser una errata o un lusismo, pues precisamente «saria» es «sarga» en portugués. Calderón no usa en ninguna otra comedia «sarga», o así lo evidencia la búsqueda en TESO. En cambio, sí que emplea «jerga» y siempre con la acepción de tela tosca y pobre: resulta, por tanto, mucho más apropiada para el contexto la lectura del manuscrito que la de las ediciones.

Ahora bien, esta y otras variantes del estilo se deben al estupendo criterio corrector del copista y no contradicen la tesis aquí sostenida de que las buenas lecturas del manuscrito no son originales sino correcciones[41]. Además no resulta inverosímil que el copista hubiese leído –cuando no adaptado también para la escena– más comedias de Calderón e incluso de otros autores, de forma que tales expresiones le resultasen familiares; como observa Ruano de la Haza (2000a: 16) para los autos sacramentales:

[41] También esta lectura parece mejor en el manuscrito, pero un análisis detenido descubre que se trata de una trivialización:

Hazte al mar, un barco sea
dorado carro del Sol.
ROSA Y cuando tanto arrebol
errar por sus ondas vea… (vv. 61-64)

errar] QCL, L, EFB
entrar] VT
arar por sus campos] Ms.

"Errar" tiene en este contexto una acepción poco usual en la época; de hecho, el adjetivo "errante" era un cultismo (Góngora: 1994: 182). El autor del manuscrito pudo entender "errar" como sinónimo de "equivocarse", en lugar de "vagar" , de ahí que introduzca un cambio para dotar al verso de sentido.

Porqueras Mayo (1983: 246) detecta otra variante del manuscrito que le parece

superior a la conocida en el texto editado. Cuando Muley describe al rey de Fez las miserias que sufre Fernando en la prisión le dice que queda «en un lugar arrojado» […] Sólo el manuscrito ofrece «aherrojado», palabra mucho más descriptiva y que ya usa Calderón para situaciones parecidas, por ejemplo en *La vida es sueño* relacionada con Segismundo.

> Muchas de las copias manuscritas de los autos parecen haber sido transcritas por clérigos y copistas conocedores, no sólo del tipo de referencias que utilizaba Calderón, sino también de su estilo, un estilo que, como los editores de los autos han tenido ocasión de comprobar, incluye el reciclaje de pasajes, versos e ideas que reaparecen a veces en varios de sus autos. Cualquier persona medianamente familiar con la manera de componer de don Pedro habría sido, pues, capaz, no sólo de corregir acertadamente errores de copistas, sino de añadir versos calderonianos a un ascendiente deturpado.

3. Clarificación del significado

El copista del manuscrito se esfuerza de forma notable no solo por enmendar los errores sino también por aclarar el sentido del texto, de manera que deshace ambigüedades y explica o directamente elimina pasajes oscuros. Wilson (1961: 792) formula esta misma idea: «In other changes, additions and alterations, the reviser seems to have been anxious to make explicit every hint of Calderón´s, thereby greatly decreasing the play´s subtlety».

3.1. Clarificación de versos ya inteligibles

Tal es el afán explicativo del copista que modifica versos de significado ya claro para hacerlos más comprensibles todavía. Así se aprecia en este fragmento:

FERNANDO Qué te admira?
FÉNIX De una suerte
me admira el oírte, verte
FERNANDO *No lo jures, bien lo creo* (vv. 1616-1618)

No lo jures, bien lo creo] E
No te asombres, yo lo creo] Ms.

Ciertamente, Fénix no ha jurado nada, sino que se ha asombrado: de ahí, posiblemente, el cambio del obsesivo copista. La variante de las ediciones hace sentido y ni VT, ni VS, que corrigen cuando se percatan de un error, se detienen en ella. Un ejemplo más:

REY Qué quieres valiente joven?
ALONSO Que me entregues al infante,
al maestre don Fernando,
y te daré por rescate
a Tarudante, y a Fénix (vv. 2649-2653)

al maestre don Fernando] E
pluguiera a Dios fuera vivo] Ms.

El texto de las ediciones no deja totalmente claro que Fernando ya ha fallecido en este momento; para evitar la confusión, el manuscrito subraya que el protagonista está muerto con este octosílabo y un añadido[42]. Puede sustituir el verso «al maestre don Fernando» porque redunda en la referencia al infante y su elisión no afecta a la sintaxis ni al significado.

Esta voluntad aclaratoria quizá sea la causa de la inversión de locutores que tiene lugar a partir del v. 477, donde los versos que en las ediciones corresponden a Fernando en el manuscrito se atribuyen a Enrique y viceversa. Es la escena del desembarco en África, durante el cual, según las ediciones, Enrique se angustia por los malos agüeros y su hermano trata de animarle. Posiblemente el copista del manuscrito considera que este reparto de papeles no se aviene bien con lo que poco antes de la batalla con los moros exclama Enrique:

[ENRIQUE] no me espantan accidentes
del tiempo, ni me espantara
el semblante de la muerte (vv. 580-582)

Si Enrique asegura que no le teme a nada, no se comprende por qué justo antes se mostraba tan acobardado por simples fenómenos de la naturaleza o, como él los llama, «accidentes del tiempo»; de ahí, tal vez, que quien prepara la versión del manuscrito haya creído conveniente reajustar esta escena de modo que Enrique parezca seguro de sí mismo[43].

Se pretende que el mensaje llegue con transparencia al público y por este motivo la búsqueda de claridad afecta no solo al diálogo sino a todos los sistemas de signos de la obra teatral: al v. 1214 se adjunta la acotación «Pónese un pañuelo en los ojos Enrique», gesto del actor con el que los espectadores repararían en que está llorando y se revelaría el sentido de los vv. 1216-1217: «harto me han dicho tus ojos / nada me diga

[42] Ver vv. 2598acot-2599.

[43] Con el cambio del manuscrito Fernando es pusilánime y Enrique valiente, lo que no se aviene bien con una de las interpretaciones de la comedia en la que coinciden algunos estudiosos, como Wilson (1939: 207) y Parr (1986: 170): la supremacía moral del príncipe portugués sobre todos los demás personajes. Por otra parte, puede considerarse que Enrique se muestra tan valiente en los vv. 579-582 porque las alentadoras palabras de su hermano Fernando han provocado en él un cambio de ánimo.

tu lengua»[44]. Es un indicio más de que la versión del manuscrito estuvo destinada a las tablas, pues de no ser así no se hubiera insertado esta didascalia pensada directamente para la interpretación[45].

Curiosamente Ruano de la Haza también observa en un manuscrito de *Peribáñez* de Lope la búsqueda de un texto completamente coherente, sin ambigüedades ni lugares oscuros de ningún tipo: «His main intention in rewriting parts of *Peribáñez* was to produce a version of the play intelligible to a rural audience. To this effect, he subjected Lope´s complex and often subtle creation to a rigorous process of simplification and clarification» (1983: 11)[46]. Parece lógico que el copista, al preparar su versión, tuviese en su magín no solo las características del grupo teatral que lo utilizaría sino también del público para quien iba a ser representada la obra; posiblemente recibiese instrucciones de que facilitase su entendimiento por parte del propio autor de comedias[47].

3.2. Sacrifico de la retórica a favor del sentido

El significado posee para el copista mucha mayor importancia que el ornato, de manera que a veces los cambios para hacer más nítido el sentido descuidan estructuras y figuras retóricas de la otra versión. Así, la necesidad de hacer coherente todo lo que dice el manuscrito le lleva también a romper un paralelismo muy claro:

[44] Sobre la relación de las didascalias implícitas y las explícitas, ver las observaciones de Fernández Mosquera (1996: 254-257).

[45] Ver más cambios que pretenden aclarar el sentido del texto, aun cuando este es diáfano, o arreglan un supuesto error cuando en realidad no lo hay; algunos rayan en lo arbitrario: v. 5, v. 52, v. 147, v. 198, v. 273, v. 317, v. 530, v. 534, v. 538, v. 601, vv. 635-636, v. 942, v. 1066, v. 1137, v. 1216, v. 1494, v. 1843, v. 2135, v. 2143, v. 2213, v. 2241, v. 2355, vv. 2456-2457, v. 2512, v.2541, , v. 2578, v. 2615, v. 2669, v. 2672, v.2722 y v. 2729. También una parte de los añadidos tienen este propósito: ver el apartado 4.2.

[46] También Greer (1991: 84) concluye que el manuscrito de *Santa Juana*, de Tirso de Molina ofrece «a more "popular" text» de la obra, pues, entre otros motivos: «adds or expands several rather scabrous sexual passages related to the seduction of a villana by a young nobleman. For example, only in the manuscript version does the villana´s former fiancé comment: "Io / no compro si están calados / ni la mugger ni el melon" (lines 931-933).

[47] Sánchez Mariana (1993: 444) afirma que en las versiones de los manuscritos para la representación «se varían frases o escenas según se trate de una representación en escenario palaciego o en los corrales públicos, según se represente en la Corte o en pueblos alejados, ante un público noble o ante el pueblo».

si miro al mar, mil sombras considero;
si al cielo miro, sangre me parece,
sube lo azul, si al aire lisonjero
aves noturnas son las que me ofrecen, (vv. 527-530)

sube lo azul] QCL[48]
tragó una nao] Ms.

Con estos versos, entre otros, Enrique comunica a Fernando la ansiedad que le producen los malos presagios y su hermano le conforta otorgando un sentido positivo a cada uno de los agüeros. Como Fernando alude a una embarcación perdida en la tormenta –«sorbernos una nave una tormenta / es decir que sobra aquella gente» (vv. 535-536)– y en la intervención de Enrique nada se decía sobre ello, el copista introduce en esta una alusión a una nao tragada por las aguas. Ahora bien, lo hace de una forma muy forzada –coloquialmente podría decirse que «donde puede»– y desbarajusta el paralelismo compuesto por tres miembros con el que expresa la angustia que le produce contemplar el mar, el cielo y el aire –«si miro al mar», «si al cielo miro», «si al aire lisonjero»[49]. De hecho, en no pocas ocasiones al copista se le puede acusar de escasa finura, de desatender la forma e incluso la sintaxis a cambio de una mayor transparencia de significado o la enmienda de un error. Por casos así resulta complicado sostener que el artífice de esta versión de *El príncipe constante* sea el propio Calderón.

3.3. Alteración de usos calderonianos

Hay otros lugares que rebaten con más fuerza la posibilidad de la autoría calderoniana, pues descubren el desconocimiento de algunos usos y combinaciones típicos del dramaturgo por quien escribe el texto del manuscrito. Este, por ejemplo, juzga confusas las estructuras de raigambre gongorina «A no sino B», «no A sino B», tan del gusto de Calderón[50] y por tanto las «enmienda»:

Pero como la porfía
con iguales piedras suele

[48] Se trata de un error de QCL: la lectura correcta es «su velo azul».

[49] Puede ser también que el copista del manuscrito no supiese solventar el error «sube lo azul» y decidiese introducir en su lugar la referencia a la nave perdida en la tormenta. Ver otros lugares en los que la aclaración del significado sacrifica tropos y figuras: v. 44, v. 94, v. 193, vv. 278-280, v. 723, v.758, v. 1373, y v. 2287.

[50] Ver Alonso (1960: 225); Collard (1967: 22) y Pinillos (2004: 268).

hacer señal, por la fuerza
no, sino cayendo siempre (vv. 769-772)

no, sino cayendo siempre] E
que cae cayendo siempre] Ms.

La modificación del manuscrito afecta al octosílabo en que el nexo adversativo «sino» aparece precedido de la negación «no». Al copista debe de resultarle tan extraño que prefiere cambiarlo por la subordinada «que cae», la cual modifica a «la fuerza» y que, si bien pretende mejorar la sintaxis, en realidad da lugar a una oración bastante rara[51].

Otra usanza calderoniana que no complace al copista tiene que ver con las silvas. En efecto, de los cuatro tipos fijados por Morley y Bruerton[52], «Calderón wrote only Type 4 and Type 2, with two occurrences of Type 1 in plays of a special character» (Hilborn: 1971: 178). Esto es, la aparición de un verso suelto no consiste en un error sino que se trata de una característica de las silvas de segundo tipo[53], pero si alguien no está al corriente de ello, le mueve un prurito corrector tan fuerte como al copista del manuscrito y se topa con un verso sin rima, con seguridad subsanará lo que interpreta como un error claro y añadirá otro verso:

REY Rinde la espada altivo
portugués, que si logro el verte vivo
en mi poder, prometo
ser tu amigo, ¿quién eres?
FERNANDO Un caballero soy, saber no esperes
más de mí, dame la muerte. (vv. 902-907)

tu amparo ser y libertar prometo] add. Ms. tras «en mi poder, prometo»
ser tu amigo] E; dime, dime Ms.

[51] Ver también vv. 2595-2598.

[52] Esta es la taxonomía de Morley y Bruerton (1968: 39): la primera es la silva de consonantes, aAbBcCdD…; la segunda consiste en versos de siete y once sílabas mezclados irregularmente, sin orden fijo de extensión o rima, con algunos sin rima; la tercera está formada solo por versos de once sílabas, la mayoría rimados, sin contar el pareado final, sin orden fijo, la mayoría dísticos ABAB y ABBA; la cuarta la integran versos de siete y once sílabas mezclados irregularmente con todas las rimas en los pares.

[53] En Hilborn (1971: 154-173) se citan otras comedias y autos donde hay versos sueltos; extrañamente este mismo autor se muestra escéptico con respecto a los versos sin rima en las silvas calderonianas: «There are a very few cases of unrimed lines –so few that their authenticity becomes decidedly suspect» (1971: 175). Sobre la funcionalidad de las silvas en Calderón puede verse Fernández Guillermo (2008).

El manuscrito cambia el principio del verso siguiente al suelto de las ediciones porque no tiene sentido tras el endecasílabo que introduce para completar el pareado. En cualquier caso, la repetición de «prometo» al final de dos versos seguidos resulta un tanto desmañada[54]. Y es que, por un lado, el copista del manuscrito se muestra especialmente sensible a los errores y lugares oscuros del texto, pero, por otro, a veces es incapaz de introducir un cambio sin deteriorar el contexto. Es más, en su intento de subsanar una lectura que interpreta equivocada, puede ocasionar un error; así sucede en uno de los versos con los que Muley, obligado por el Rey a ser el guardián del príncipe Fernando, insta a este a que se escape:

[MULEY] líbrate tú, que mi vida
se quedará a padecer
tu muerte, líbrate tú,
que nada temo después. (vv. 1863-1866)

la muerte, vete tú] Ms.

El copista del manuscrito cambia el posesivo «tu» por el artículo «la» porque probablemente no comprenda que Muley se quede a padecer la muerte de Fernando; pero su verso es hipométrico, por lo que constituye un error[55]. Es poco probable que esta y otras modificaciones expuestas más arriba salieran de la pluma de Calderón.

4. Añadidos, omisiones y sustituciones

El manuscrito contiene casi doscientos versos más que las ediciones; esto es, como se ha dicho, presenta algunos añadidos, pero también omisiones respecto a la versión anterior y pasajes que se permutan por otros nuevos, frecuentemente más largos. Es posible establecer una clasificación de este tipo de cambios, lo que a su vez permite apreciar mejor las líneas generales de esta versión de *El príncipe constante*.

4. 1. Modificación del papel del gracioso

Uno de los motivos de estas alteraciones del texto ya se ha visto y consiste en el aumento del papel del gracioso. A veces se introducen

[54] Ver también: v. 865 y v. 2560.

[55] Ver también: v. 72, v. 219, v. 226, v. 234, , v. 621, v. 856, v. 871, v. 1557, v. 1594, v. 1604, v. 1656, v. 1894, v. 2057, vv. 2473-2481 y v. 2764.

bromas de este personaje donde no las hay en las ediciones, por ejemplo esta entre los vv. 1435-1436[56]:

CUTIÑO ¡Quién le cogiera al perrazo
allá en aldea gallega
para dalle pan de perro
y molelle como alheña!
MULEY Mucho es si yo me reporto;
un nudo tengo a la lengua.
¡Vive Alá que he de libralle
si dos mil vidas me cuesta!

Otras veces se alarga y modifica la intervención del gracioso; los vv. 583-590 de las ediciones se sustituyen por[57]:

JUAN Tus pasos sigo.
Cutiño, ven, no te quedes. (*Vase*)
CUTIÑO ¿Qué es quedar? Ya voy tras ti.
Ea, Cutiño valiente,
saca la espada animoso (*Saca la espada*)
que hoy te han de caber de suerte
ocho moros. ¡Vive Dios,
que más de doscientos vienen!
No es esta buena ocasión
y es disparate atreverme
a imposibles: retirarme
es lo que más me conviene,
que no faltará ocasión.
Don Enrique y don Juan vuelven
peleando con los moros;
agora me hago valiente.

(*Salen don Enrique y don Juan retirando a los moros y Cutiño acuchíllalos por detrás*)

ENRIQUE ¡A ellos, que ya estos perros
vencidos la espalda vuelven!

[56] Ver también los añadidos entre los vv. 598-599, vv. 926-927, vv. 1169-1170, vv. 1484-1486, vv. 2224-2228 y vv. 2486-2487.

[57] Ver también el cambio de los vv. 876-902. No solo se sustituyen los versos del gracioso Brito sino que una vez se cambia las intervenciones de otros personajes por una del gracioso: vv. 1534acot.-1547acot.

CUTIÑO ¡Perrazos, aquí estoy yo,
que mi brazo altivo y fuerte
no ha de perdonar cabeza
que no corte!
1º ¡Huye, Amete,
que son rayos desatados
agora los portugueses!

(*Huyen. Los moros entran por una puerta y salen por otra*)

Cabe señalar, por último, que el manuscrito elimina algunos de los versos del gracioso de las ediciones, Brito, como los que pronuncia lleno de temor al desembarcar en África (vv. 503acot.-517) o la pulla contra los moros que lo pisan cuando se hace el muerto en el campo de batalla, escena que cierra la primera jornada (vv. 964acot.-970)[58]. Por estos añadidos y supresiones se deduce que uno de las principales diferencias del manuscrito con respecto a las ediciones atañe al personaje del gracioso, que cobra importancia y resulta mucho más rudo y ordinario.

4.2. Aclaración del sentido

Otras ampliaciones se justifican por el afán del copista de aclarar al máximo el sentido. En la primera jornada, Muley, enamorado de la princesa Fénix, se pone celoso al descubrir que ella guarda un retrato de otro hombre, Tarudante; discuten enardecidos y Muley le pide que le entregue el retrato. Al final no queda claro qué pasa con este, pues ni siquiera hay una acotación que indique algo como «quítale el retrato»; dicha acotación sí que aparece en el manuscrito, el cual incluye cuatro octosílabos tras el v. 476:

[MULEY] Pero la caja me llama. (*tocan otra vez*)
FÉNIX Rompe el retrato.
MULEY Si haré
o en el mar le arrojaré
porque se aplaque su llama.

[58] Curiosamente, también los suprime el traductor polaco del siglo XIX Juliusz Słowacki, quien se basa en la edición de Keil; consciente de esta concomitancia, Baczy-ska (Calderón: 2009: 28) descarta la posible vinculación entre el texto polaco y el manuscrito 15.159: «la coincidencia se debe no tanto al azar, como a la singular habilidad con la cual Słowacki sabía visualizar las acciones escénicas».

Este añadido atribuye cierto rechazo de la princesa hacia Tarudante, pues le pide a Muley no que le devuelva el retrato sino que lo rompa. Al final de la obra el manuscrito incluye varios pasajes en los que Fénix se presenta deshecha de tristeza por su inminente boda con Tarudante[59], lo cual parece ir en consonancia con este añadido. Otro ejemplo de «ampliación explicativa» se encuentra en la tercera jornada entre los vv. 2598acot.-2599:

ALFONSO Eres sombra fingida.
FERNANDO Fernando soy, ya tuvo fin mi vida.
Lo que te digo es cierto:
desde ayer a la Aurora estoy yo muerto.

El cometido de estos versos es dejar bien claro que Fernando está muerto y que a quien ven los espectadores en escena es a su espectro[60].

4.3. Desarrollo del final

Una buena parte de las ampliaciones del manuscrito se concentra al final; de hecho, este es un fenómeno nada extraño en las dobles versiones del teatro del Siglo de Oro: «an examination of a number of autograph or partly autograph manuscripsts in the Biblioteca Nacional reveals that the majority of these manuscripts show evidence of substantital alteration at the end of one or more acts» (Greer: 1984a: 75-76)[61]. Estos pasajes incorporados en el manuscrito atañen en general al triángulo amoroso Muley-Fénix-Tarudante, y en ellos se insiste en la melancolía de la princesa mora, destinada a casarse con quien no quiere, esto es, con Tarudante. Por ejemplo, este añadido entre los vv. 2602-2603[62]:

(*Vanse todos y salen Tarudante, Fénix, Muley y soldados. Fénix triste*)

FÉNIX ¿Dónde me lleváis, desdichas, (*aparte*)
tan ajena de mí propia
que por mí misma pregunto

[59] Ver el apartado 4.3.
[60] Ver también los añadidos entre los vv. vv. 1161-1170, vv. 1233-1234, vv. 1419-1420, vv. 1520-1531, vv. 2152-2153, vv. 2600-2601 y vv. 2654-2658.
[61] No obstante, al contrario de lo que ocurre en *El príncipe constante*, en la mayoría de los manuscritos teatrales los finales no se alargan sino que se reducen.
[62] Ver también los añadidos entre los vv. 2602acot.-2603, vv. 2686-2687, vv. 2734acot.-2740, vv. 2746-2750 y vv. 2759-2762.

a estos valles y a estas rocas?
No sé qué llevo conmigo
que aquel sueño me congoja.
TARUDANTE Triste vas, Fénix, ¿qué tienes?
FÉNIX Señor, acordeme agora
que no he de ver más mi hermano
ni la patria.
TARUDANTE Dulce esposa,
de eso no lleves tristeza. (*Tocan alarma*)
Pero ¿qué es esto?
(*Dentro*) ¡Vitoria
por Alfonso!
MULEY ¡Esta es traición!

(*Salen el rey don Alonso, don Enrique y don Juan de Silva con espadas desnudas y don Fernando atraviesa el tablado con la hacha encendida, por alto en tramoya o por bajo, como quieran*)

ALONSO Rinde las armas que agora
ha llegado la ocasión.
TARUDANTE Veré con tu sangre roja
manchar aquesas arenas.
ALONSO Perdonad, Fénix hermosa.
Enrique, amparalda vos.
TARUDANTE ¡Arreniego de Mahoma! (*Entranse acuchillando a Muley y a Tarudante*)
ENRIQUE Señora, venid conmigo
y no temáis.
FÉNIX Soy dichosa
que más quiero ser tu esclava
que de Tarudante esposa.

La intriga amorosa, que en la versión de las ediciones resulta un tanto desangelada, adquiere así más interés[63]. El desenlace gana intensidad por el desconsuelo de la joven mora y la orden de Alfonso justo antes del cierre de la comedia de que se celebre la boda entre Fénix y Muley provoca mayor conmoción.

[63] Wilson (1961: 792) observa: «Muley´s love affair with Fénix is further emphasised»; también Porqueras Mayo (1983: 245): «Hay considerables ampliaciones en la vertiente musulmana de la obra, sobre todo por lo que se refiere a la zona amorosa de la pieza dramática que afecta a los personajes Tarudante, Fénix y Muley».

4.4. Cambio de estrofas deturpadas

En ocasiones el copista del manuscrito opta por cambiar estrofas con la rima o la métrica estropeadas por otra u otras estrofas totalmente nuevas. Por ejemplo, las ediciones presentan una quintilla de seis versos que el manuscrito varía completamente para conseguir que tenga cinco[64]:

entregue a Ceuta, y saldrá
de padecer y sentir
tantas penas y rigores.

(*Sale Celín*)

CELÍN Licencia aguardan que des,
señor, dos embajadores,
de Tarudante uno es,
y el otro del portugués
Alfonso.
FÉNIX Hay penas mayores?
Sin duda que por mí envía
Tarudante.
MULEY *Hoy perdí, cielos,* (vv. 1998-2007) E

entregue a Ceuta y verá
cuán fácil se puede ir

(*Sale Celín*)

CELÍN Licencia señor de hablarte
piden dos embajadores.
REY ¿De quién son?
CELÍN De Tarudante.
FÉNIX ¿Viose desdichas mayores? (*Aparte*)
CELÍN Y el otro viene al Infante.
FÉNIX *Sin duda que por mí envía* (*Aparte*)

Por último, hay añadidos y sustituciones cuyo motivo no se alcanza a dilucidar. Entre estos se encuentra el cambio del comienzo de la segun-

[64] La cursiva es mía y señala los versos comunes al manuscrito y las ediciones, con pequeñas variaciones en los testimonios impresos que no afectan a la explicación. Ver también los añadidos: vv. 1560-1564, vv. 2012-2013, vv. 2242-2243 (si bien el intento de enmienda del manuscrito es fallido, pues su quintilla tiene cuatro versos y rima dos veces en «ansí») y vv. 2247-2254.

da jornada, donde se sustituye una décima completa y ocho versos de otra (vv. 971-989) por estas dos redondillas[65]:

FÉNIX *Rosa, Zara, Estrella, no*
Hay quien me responda?
[MULEY] Sí.
Yo, Fénix, estoy aquí (*Sale*)
porque tu sombra soy yo.
FENIX Escucha, sabrás mi mal,
si ya no es que sueño fue.
MULEY ¿Qué tienes? Que en ti se ve
vuelto en jazmín el coral.
FÉNIX *Aquí cansada llegué*

En el pasaje de las ediciones, Muley le confiesa a Fénix que la ha seguido y ella le cuenta que se acostó junto a una fuente, la cual se describe en una décima a la que le falta un verso y que desarrolla –de forma incompleta por esa carencia– una correlación. Cabría conjeturar que, como en otras ocasiones, el copista decide inventar una o varias estrofas en lugar de arreglar las de métrica o rima defectuosa del modelo; ahora bien, si solo le preocupa el error formal no se entiende por qué resume tanto el contenido y elige usar otra estrofa. Puede postularse que quita la décima porque la parece «excesiva» la descripción de la fuente, preocupado como está por conseguir un texto fácil y directo[66].

Sánchez Mariana afirma que «el tipo de escenas [del manuscrito] que no figuran en las ediciones nos hace pensar en la posibilidad de que esté basado en una primera versión de la obra que hubiera sido revisada posteriormente por la censura» (Sánchez Mariana: 1993: 450). Es decir, no considera que el manuscrito añade pasajes sino que son las ediciones las que los eliminan. En primer lugar no se entiende por qué no pasarían la censura y además parecen lógicos los motivos por los que un adaptador del texto para una compañía de cómicos realiza la mayor parte de estos cambios.

[65] La cursiva es mía y señala los versos comunes al manuscrito y las ediciones, aunque el primero presente los nombres propios en otro orden.

[66] Baczyńska (1998: 204) propone que las décimas fueron suprimidas porque Muley las pronuncia al tiempo que baja un monte, elemento escenográfico con el que no contaría el grupo teatral para el que se prepara el manuscrito. Ver otros añadidos, sustituciones y omisiones de motivación oscura: vv. 7-40, vv. 944-945, vv. 1122-1125 y vv. 1570-1573acot.

5. Conclusión

El manuscrito 15.159 de la Biblioteca Nacional contiene una versión de *El príncipe constante* que, aparte de ser más larga que la de las ediciones, se caracteriza por el desarrollo del papel del gracioso y de la intriga sentimental protagonizada por Muley, Fénix y Tarudante, por su texto notablemente más explícito y comprensible y por la mayor presencia de indicaciones escénicas.

Algunos lugares descubren que esta es una segunda versión de la comedia: el descuido al cambiar el parentesco entre el Rey moro y la princesa Fénix, la correlación cuyo último verso recoge de manera imperfecta los elementos diseminados en ella, la torpe separación del nombre de Tarudante y el título que ostenta en las ediciones o la concesión al gracioso de pasajes serios procedentes del noble Juan Coutiño. Por otra parte, aunque la búsqueda en TESO no permite pronunciarse sobre la autoría calderoniana, esta puede rechazarse por varios motivos: difícilmente el dramaturgo hubiera osado denominar a un gracioso con el nombre de un noble real, Cutiño; no se comprende que hubiera corregido algunos de los errores de la rama de la *Parte* a la que pertenece este testimonio y se le hubieran pasado por alto otros, así como que hubiera añadido errores nuevos, los cuales, a su vez, se explican por incomprensión del texto seguido –aunque, en este caso, podría aducirse que los ocasionó el artífice «real» del manuscrito, quien habría copiado un escrito del dramaturgo; más extraño resulta aún que, por clarificar el sentido, Calderón estropease la disposición retórica y el ornato de muchos versos y, sobre todo, se empeñara en enmendar estructuras que él mismo emplea con frecuencia como las fórmulas «si no A, B» o los versos sueltos en las silvas.

Al explicarse varias de las modificaciones más destacadas de esta. segunda versión como reajustes debidos a las exigencias de una compañía teatral –ampliación del papel del gracioso, cambio de vínculo entre el Rey y Fénix, ahora hermanos quizá por falta de una actor viejo que pudiese hacer de padre, supresión de personajes femeninos y aumento del número y detalle de las acotaciones–, se puede afirmar que esta es una adaptación para las tablas realizada por alguien ligado a un grupo de teatro. El contenido, además, se simplifica para que lo entienda bien un público poco aficionado a sutilezas.

Ahora en fin conviene distinguir entre el texto del manuscrito 15.159 y el propio manuscrito como realidad material: si, como se defiende aquí, esta es una versión destinada a ser usada por una compañía de cómicos, sorprende que el manuscrito carezca de tachaduras, flechas, marcas, re-

parto de papeles, etc.; es sin duda una copia en limpio, que tanto pudo consistir en el modelo del que se extraerían varias copias para ser manejadas por los actores como realizarse a partir de otro manuscrito donde sí debían de haber quedado las señales de su paso por un grupo de teatro. El autor de los cambios de esta versión quizá no se corresponda con el copista histórico que escribió con su pluma sobre los papeles conservados en la Biblioteca Nacional, sino con otro copista vinculado a dicha compañía teatral que produciría su texto a partir de un manuscrito perdido. Esto lleva a otra propuesta: el texto está vinculado a una compañía pero el manuscrito 15.159 pudo ser destinado a la lectura. Las hipótesis para explicar la pulcritud del manuscrito pese a su clara relación con la puesta en escena son varias y es difícil preferir una sobre las demás[67].

Se ha determinado también que esta versión se escribe tomando como base un manuscrito de la rama de la *Parte*, pues tiene errores en común con ella que no están en los otros testimonios de la zona alta del estema. Las «buenas lecturas» donde QCL presenta un error son, por tanto, enmiendas del copista, caracterizado por su escrupulosidad a la hora de advertir errores en el texto modelo, por su buen criterio enmendador en muchos casos pero, también, por su desatención del contexto al introducir ciertos cambios. De este modo, si esta versión no es de Calderón sino de un copista que arregla *El príncipe constante* para las tablas y, además, no sigue un texto más cercano al original que el resto de testimonios sino otro que contiene muchos, si no todos, los errores de la tan deturpada *Parte*, la conclusión es que este manuscrito ha de ser de poca utilidad para la fijación del texto crítico de la comedia.

No obstante, el manuscrito tiene cierto interés. La sensibilidad del copista para detectar problemas en la métrica, la rima, la gramática y, sobre todo, en el sentido del texto descubre al editor actual lugares que requieren su atención. Además sus propuestas de enmienda resultan atinadas en no pocos casos: prueba de ello son las coincidencias con otros testimonios, especialmente aquellas con L y EFB, las ediciones más

[67] Puede compararse este con el aspecto de otros manuscritos dramáticos: sobre uno de *El mayor monstruo del mundo* afirman Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003: 213): «Es un manuscrito muy limpio, sin fecha ni nombre del copista, sin aprobaciones ni ningún indicio de puesta en escena»; y Suárez y Manjarrez (2008: 322) a propósito de uno de *El conde Lucanor*: «no es autógrafo, sino que parece ser una copia de compañía con numerosos pasajes tachados y anotaciones en los márgenes relativas a la representación».

próximas al original. Y no cabe duda de que el manuscrito constituye un instrumento muy útil para conocer la dimensión escénica de *El príncipe constante*; como afirma Arellano (2007: 17): «normalmente la versión modificada por las gentes de teatro ofrecerá importantes detalles sobre la condición teatral de ese texto. No lo confundiremos con el "texto de Calderón" o Lope o Mira de Amescua, pero tampoco tenemos derecho a ignorarlo»[68]. En este sentido, las acotaciones explícitas «nos pueden ayudar a desenterrar muchas otras implícitas» (Ruano de la Haza: 2000b: 30). Pese a su escaso valor para el establecimiento del texto crítico, el manuscrito, en suma, llama la atención sobre versos y pasajes poco claros, sugiere algunas correcciones satisfactorias y proporciona información fundamental sobre la puesta en escena, aspecto de las obras teatrales del Siglo de Oro al que solo tenemos acceso a través de los textos y algunos documentos históricos.

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

[68] Parecidas palabras emplea Iglesias Feijoo (2001: 97): «Para darnos cuenta del montaje en el corral de una comedia, tanto más aprovechable será la copia cuanto mayor cantidad posea de señales didascálicas de haber pasado por las tablas».

Bibliografía

Alenda y Mira, Jenaro. (1903) *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.

Alonso, Dámaso. (1960) *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid. Gredos.

Arellano, Ignacio. (2007) *Editar a Calderón*. Madrid. Iberoamericana / Vervuert.

Baczyńska, Beata. (1998) «Monte y flores *sub iove* del escenario áureo: *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca». *Actas del IV Congreso AISO*. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.). Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. 203-214.

Bentley, Bernard P. E. (1993) «Del autor a los actores: el traslado de una comedia». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.). Salamanca. Universidad. 179-194.

Blecua, Alberto. (2009) «Sobre la puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez Onrubia (coords.). Madrid. CSIC. 79-101.

Bouza, Fernando. (2001) *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.

Calderón de la Barca, Pedro. (1975) *El príncipe constante*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid. Clásicos Castellanos.

Calderón de la Barca, Pedro. (1982). *Cada uno para sí*. Edición de José María Ruano de la Haza. Kassel. Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro. (1996) *El príncipe constante*. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid. Cátedra.

Calderón de la Barca, Pedro. (2000) *El príncipe constante*. Edición de Enrica Cancelliere. Madrid. Biblioteca Nueva.

Calderón de la Barca, Pedro. (2006) *El príncipe constante,* en *Primera parte de comedias. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid. Biblioteca Castro.*

Calderón de la Barca, Pedro. (2009) *El príncipe constante*. Edición de Beata Baczyńska. Wroclaw. Institut Im Jerzego Grotowskiego.

Case, Thomas E. (1975) *Las dedicatorias de las Partes XIII-XIX de Lope de Vega*. Madrid. Castalia.

Collard, Andrée. (1967) *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid. Castalia.

Fernández Guillermo, Leonor. (2008) «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón». *Anuario calderoniano*. 1. 105-126.

Fernández Mosquera, Santiago. (1996) «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». *Rilce*. 12.2. 249-279.

Fernández Mosquera, Santiago. (2008) «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón». *Anuario calderoniano*. 1. 127-150.

Frexenal leal y afectuoso. Teatro festivo en la solemnidad del nacimiento del serenísimo príncipe… de Philipo Quarto, impreso en Sevilla por Juan Gómez de Blas, 1658.

García Reidy, Alejandro. (2011) «La trayectoria escénica de *Bien vengas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE"». *Anuario calderoniano*. 4. 181-199.

Godinas, Laurette. (2008) «Calderón en el laberinto textual: *intentio* y *dispositio* en las variantes de la tradición». *Anuario calderoniano*. 1.151-164.

Góngora y Argote, Luis de. (1994) *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid. Castalia.

Greer, Margaret R. (1984a) «Calderón, copyist, and the problem of endings». *Bulletin of the Comediantes*. 36. 72-81.

Greer, Margaret R. (1984b) «Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*». Anejo de la revista *Segismundo*. 6. 265-276.

Greer, Margaret R. (1991) « "Authority" in *comedia* editions: Tirso de Molina´s *Santa Juana*». *Editing the comedia*. Frank Paul Casa y Michael D. McGaha (eds.). *Romance Studies*. vol. II. 67-95.

Greer, Margaret R. (2008) «La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón». *Anuario calderoniano*. 1. 2008. 201-222.

Hernando Morata, Isabel. (2012) «En torno al texto de *El príncipe constante*, de Calderón: la tradición impresa». *Criticón*. 116. 91-111.

Hilborn, Harry W. (1971) «Calderón´s silvas». *Calderón de la Barca*. Hans Flasche (ed.). Darmstad. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 152-180.

Hunter, William F. (1985) «Editing texts in multiple versions». *Editing the comedia*. Frank Paul Casa y Michael D. McGaha (eds.). Michigan. Romance Studies. vol. II. 24-51.

Iglesias Feijoo, Luis. (2001) «Los textos de Calderón: las comedias». *Calderón desde el 2000*. José María Díez Borque (ed.). Madrid. Ollero y Ramos. 77-108.

Iglesias Feijoo, Luis. y María Caamaño Rojo. (2003) «Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva segunda parte de Vera Tassis». *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos.Archivum Calderonianum*. Manfred Tietz (ed.). Stuttgart. Franz Steiner Verlag. vol. 10. 207-233.

Iglesias Feijoo, Luis. (2008) «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*». *Anuario calderoniano*. 1. 245-268.

Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. (1968) *Cronología de las comedias de Lope de vega: con un examen de las atribuciones dudosas*. Madrid. Gredos.

Parr, James A. (1986) «*El príncipe constante* and the Issue of Christian Tragedy». *Studies in Honour of William C. McCrary*. Robert L. Fiore, Everett W. Hesse, Jonh E. Keller y José A. Madrigal (eds.). Lincoln. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 165-175.

Paz y Mélia, Antonio. (1934) *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid. Blass. tomo I.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (2000) *Calderón. Vida y teatro*. Madrid. Alianza.

Pinillos, Carmen. (2004) «La presencia de Góngora en los autos de Calderón». *Teatri del Mediterráneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*. Valentina Nider (ed.). Trento. Università degli Studi di Trento. 267-287.

Porqueras Mayo, Alberto. (1983) «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El príncipe constante*». *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Luciano García Lorenzo (ed.). Madrid. CSIC. 235-248.

Rodríguez-Gallego, Fernando. (2008) «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*. A propósito de un manuscrito de 1668». *Anuario calderoniano*. 1. 285-315.

Ruano de la Haza, José María. (1978) «Two seventeenth-century scribes of Calderón». *Modern Language Review*. 73. 1. 71-81.

Ruano de la Haza, José María. (1983) «An early rehash of Lope´s *Peribáñez*». *Bulletin of Comediantes*. 35. 5-29.

Ruano de la Haza, José María. (1991) «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico». *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.). Madrid. Castalia. 493-517.

Ruano de la Haza, José María. (1992) *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*. Liverpool. Liverpool University Press.

Ruano de la Haza, José María. (2000a) «Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano». *Estado actual de los estudios calderonianos*. Luciano García Lorenzo (ed.). Kassel. Reichenberger. 1-34.

Ruano de la Haza, José María. (2000b) *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid. Castalia.

Sáez Raposo, Francisco. (2010) «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*». *Anuario calderoniano*. 4. 321-332.

Sánchez Mariana, Manuel. (1984) «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)». *Revista de literatura*. 46. 121-130.

Sánchez Mariana, Manuel. (1993) «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro». *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid. UNED. vol. I. 441-452.

Sánchez Mariana, Manuel. (2002) «Manuscritos». *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank Paul Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). Madrid. Castalia. 201-203.

Sloman, Albert E. (1950) *The sources of Calderón´s «El príncipe constante»*. Oxford. Blackwell.

Suárez, Juan Luis y Graciela Manjarrez. (2008) «La intención editorial y la edición de las comedias de la *Cuarta parte*». *Anuario calderoniano*. 1. 317-332.

Ulla Lorenzo, Alejandra. (2011) *«El mayor encanto, amor» de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*. Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela. Facultad de Filología / Universidad de Santiago de Compostela.

Valbuena Briones, Ángel. (1998) «El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid». *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*. Manfred Tietz (ed.). Stuttgart. Steiner. 272-280.

Varey, John E. (1990) «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro». *La edición de textos*. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.). London. Tamesis. 99-109.

Vega García-Luengos, Germán. (2003) «La transmisión del teatro en el siglo XVII». *Historia del teatro español*. Javier Huerta Calvo (ed.). Madrid. Gredos. vol. I. 1289-1320.

Wilson, Edward M. y William J. Entwistle (1939). «Calderón´s *El príncipe constante*: Two appreciations». *Modern Language Review*. 34. 207-222.

Wilson, Edward M. (1961) «An early rehash of Calderón´s *El príncipe constante*». *Modern Language Review*. 76. 785-794.

Wilson, Edward M. (1973) «The text of Calderón´s *La púrpura de la rosa*». *Comedias*, Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.). London. Gregg International-Tamesis. vol. I. 161-182.

Sònia Boadas
El proceso de redacción de *Locuras de Europa* de Diego de Saavedra Fajardo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 235-256

EL PROCESO DE REDACCIÓN DE *LOCURAS DE EUROPA* DE DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO[1]

Pocas veces un investigador puede reconstruir el proceso de redacción de una obra a partir de las palabras de su propio autor. Los añadidos, las supresiones y los cambios propios de la creación y la reescritura de un texto literario son el reflejo de las indecisiones y vacilaciones del autor, de los reajustes y modificaciones para la correcta plasmación de determinadas ideas, al fin y al cabo, son secretos entre creador y criatura que casi siempre desaparecen con la muerte del escritor. Sin embargo, no sucedió así con la gestación de *Locuras de Europa*, una de las últimas obras literarias de escritor y diplomático murciano Diego de Saavedra Fajardo. Es bien sabido que, junto a *Corona Gótica*, esta obra fue escrita en la ociosidad de las largas jornadas en Münster, donde los embajadores de las grandes potencias en combate estaban en plena negociación por la paz continental. Las epístolas que casi diariamente nuestro autor escribía a sus corresponsales en España y Flandes, donde daba puntual noticia de la evolución de los tratados y pedía consejo sobre las líneas de actuación que debía seguir la representación española, ofrecen valiosa información acerca de la particular redacción de *Locuras de Europa*.

El reciente descubrimiento de un interesantísimo epistolario en la Biblioteca Estense Universitaria de Módena formado por seis volúmenes con cartas dirigidas a don Manuel de Moura, segundo marqués de Castel-

[1] El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2011-22929 ("Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo") financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Rodrigo, contiene centenares de misivas inéditas de Diego de Saavedra Fajardo, que en la actualidad estamos estudiando y editando[2]. Estas cartas manuscritas, la mayoría de ellas escritas por los plenipotenciarios españoles residentes en Münster, también revelan interesante información sobre el proceso de redacción de *Locuras de Europa*, que permite no sólo descubrir las modificaciones que sufrió el texto y reconstruir parcialmente el contenido de la versión primigenia, sino también marcar con extrema precisión la fecha en que se compuso la obra y la de sus posteriores correcciones.

Son muchos los estudios de la época que ponen énfasis en la importancia de los panfletos políticos y los libelos propagandísticos en plena Guerra de Treinta Años. Los dirigentes del siglo XVII eran plenamente conscientes de la importancia que adquirió la prensa como arma política. El mismo Felipe IV había instado a Saavedra a esparcir escritos en pro de los beneficios de la monarquía de los Habsburgo[3], hecho que nos podría llevar a pensar que *Locuras de Europa*, un texto que se inserta de pleno en este elenco de escritos propagandistas que defendían los intereses españoles, hubiera aparecido siguiendo estos preceptos reales. Sin embargo, el epistolario saavedriano revela que la elaboración de la obra fue requerimiento expreso del marqués de Castel-Rodrigo, tal y como se infiere de la carta que Saavedra escribió al mismo Manuel de Moura el 22 de agosto de 1645:

> Y concurro con la opinión de V.E. de que es tiempo de fomentar sus celos [de los holandeses] con algún papel y pues muestra V.E. gusto de que yo le haga, pondré luego la mano en él y será de suerte que no parezca hecho para solos los estados sino común para toda Europa, con que dejarán correr en Holanda lo que de ella se dijere. Y si pareciese bien

[2] Biblioteca Estense Universitaria de Módena (BEUM), *Cartas al Marqués de Castel-Rodrigo*, Epsilon 32. 2. 2 (1-6) (Est. 223). Para la descripción del contenido de los volúmenes, véase María José Cacho, *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Reichenberg, Kassel, 2006, pág. 219 y ss.

[3] En carta de 6 de mayo de 1644, Diego de Saavedra afirmaba haber recibido instrucciones de Felipe IV para redactar panfletos de propaganda política defendiendo los intereses de la monarquía hispánica: "También me manda V. Magd. que esparza algunos tratadillos que puedan inducir a la paz, deshacer los designios de Francia y descubrir la sincera intención de V. Magd. Y siempre he trabajado en esto" (Saavedra Fajardo, 1946: 1383). De hecho, parte de la producción literaria de Diego de Saavedra, como los libelos *Tratado de neutralidad entre el condado y el ducado de Borgoña* (1641), *Carta de un holandés a otro* (1642), o *Suspiros de Francia* (1643), entre otros, son textos con una clara intención propagandística.

> a V.E. se imprimirá y estampará porque a veces tales papeles hacen más efecto que las armas, y ya que no podemos vencer con ellas lo debemos procurar por la instrucción[4].

En la segunda mitad de 1645, después del fracaso de ciertas acciones militares españolas, como el duro golpe que supuso la pérdida de Rocroi ante los franceses en 1643 o la conquista holandesa de varios puertos de los Países Bajos españoles como Gravelinas o Sas van Gent en el 1644, las campañas bélicas no ofrecían ninguna solución alentadora. Era el momento de contraatacar con las armas de papel, de potenciar la fuerza de la palabra y de esta manera anteponer la pluma a la espada; la agudeza verbal a la fuerza física, como el mismo Saavedra ya había afirmado: "Lo que no puede alcanzar el poder, lo alcance el ingenio con la negociación"[5].

En este contexto, la respuesta a la petición del marqués de Castel-Rodrigo no se hizo esperar y sólo tres días después, el 25 de agosto, Diego de Saavedra afirmaba haber escrito un discurso sobre las locuras de Europa siguiendo las disposiciones de su corresponsal:

> Hoy acabo un papel de las locuras presentes de las naciones de Europa en que represento las de Holanda en asistir a franceses y esto en conformidad de lo que V.E. me mandó con la posta pasada. Yo le remitiré con la primera y si pareciere bien se imprimirá. Son todos casi seis pliegos no más[6].

Por las palabras del diplomático descubrimos que en sólo tres días había redactado un panfleto no muy extenso que narraba las calamidades que sacudían las potencias europeas, haciendo especial hincapié en las de Holanda e intentando persuadir a esta república para que no se aliara con Francia. Como se desprende del pasaje, ya desde el primer momento, la voluntad de Saavedra era la de difundir el texto por vía impresa, para que llegara de forma más rápida y eficaz a todas las potencias en combate. Además, sorprende también la celeridad con la que el murciano compuso la obra, una urgencia que se explica por la constante sucesión de aconte-

[4] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 22 de agosto de 1645. BEUM, t. III, fol. 60r.

[5] Carta de Diego de Saavedra a Felipe IV. Münster, 11 de enero de 1645. Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Estado (SE), legajo 2063.

[6] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 25 de agosto de 1645. BEUM, t. III, fols. 61r-61v.

cimientos bélicos y por la ociosidad que se respiraba en las negociaciones de paz[7].

De las cartas inmediatamente posteriores se extrae que el murciano también envió un ejemplar de esta versión del texto al embajador español recién llegado a Münster, a Gaspar de Bracamonte, tercer conde de Peñaranda, para que le indicara su parecer: "Hice el discurso que V.E. me mandó y luego le puse en manos del señor conde de Peñaranda de quien no sé aún el juicio que hace de él.[8]" Por lo tanto, podemos afirmar que el 25 de agosto Saavedra tenía terminada una primera versión de *Locuras de Europa,* que al cabo de pocos días remitió a don Gaspar de Bracamonte. No obstante, y al contrario de lo que podríamos pensar, esta primera versión no se envió al marqués de Castel-Rodrigo, ya que cuatro días después, el 29 de agosto, confirmaba mandar un discurso diferente a Manuel de Moura, un texto que había sufrido tantas modificaciones que poco se parecía a la versión primigenia:

> Yo volví a ver el borrador para enviar una copia a V.E. y con esta ocasión le he mudado y añadido tanto que es otro del que tiene el señor Conde. Envíole a V.E. y advierto que el poner que se ha traducido de alemán en español es porque si acaso se perdiera no piensen que le he hecho, no habiendo tiempo para ponerle en cifra, y por esto mismo va aparte con otra carta para V.E. Yo creo que si viéndose V.E. de verle con atención añadiendo o quitando lo que fuere conveniente se podrá traducir aquí en flamenco, en latín y en francés y después imprimir ahí. He procurado no tocar en alguno de los puntos que se escriben en el otro tratadillo esparcido en Holanda[9].

En este pasaje se pone de manifiesto la voluntad de don Diego de Saavedra de no revelarse como autor del texto, que seguramente quería difundir de manera anónima[10]. El diplomático afirmaba no haber tenido

[7] En el prólogo a *Corona Gótica*, Saavedra pone de relieve el estancamiento de las conferencias por la paz y de cómo intentaba emplear todo este tiempo libre en la redacción de obras al servicio de la monarquía española (Saavedra Fajardo, 1946: 696).

[8] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 29 de agosto de 1645. BEUM, t. III, fol. 64v.

[9] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 29 de agosto de 1645. BEUM, t. III, fol. 64v.

[10] Algo debió de cambiar en la mentalidad del murciano, ya que en todos y cada uno de los manuscritos e impresos que se conservan la obra se atribuye a Diego de Saavedra Fajardo. Véase Boadas (2010b).

tiempo de cifrar el escrito, de manera que había optado por añadir una nota donde se especificaba que el tratado se había traducido del alemán al español. Asimismo, lo envió al Marqués en una misiva aparte, para que en caso de que fuera interceptada, no se pudiera relacionar con su correspondencia habitual. Una vez en manos de Castel-Rodrigo, el Marqués podría opinar sobre su contenido, teniendo absoluta libertad para aumentar el desarrollo de algunas ideas o para suprimir pasajes que considerase inapropiados. En este fragmento Saavedra reiteró su voluntad de imprimir el texto para que tuviera la máxima difusión posible, por lo que también consideraba conveniente su traducción a las lenguas de los principales países en conflicto: francés y flamenco, además de latín. En esta misma línea, se apuntaba a una posible publicación del texto en Flandes, uno de los principales territorios españoles en la Europa central y lugar de residencia del marqués de Castel-Rodrigo.

Saavedra concluía la misiva haciendo referencia a 'otro tratadillo esparcido por Holanda', un escrito que bien podría tratarse del *Tratado de neutralidad* que el murciano había escrito y se había difundido por las Provincias Unidas, del cual intenta no repetir argumentos, seguramente con el doble objetivo de no aborrecer a sus lectores potenciales y de no suscitar pistas sobre la autoría del texto[11].

Algunos días después, el 2 de septiembre de 1645, Diego de Saavedra volvió a escribir a Manuel de Moura y en esta ocasión hizo una nueva referencia al discurso de *Locuras de Europa*. Parece evidente que el murciano se dedicaba en cuerpo y alma a la redacción de la obra, que modificaba constantemente y que no acababa de dar por concluida. En esta epístola, reconocía algunos errores en la segunda versión –la que envió el 29 de agosto al marqués de Castel-Rodrigo– y admitía haber añadido parte considerable del texto en una tercera. El texto se había visto ampliado con dos pliegos más, donde se incorporaban unos pasajes relacionados con las disputas que España mantenía con Francia sobre los territorios de Cataluña y Portugal:

> Con la posta pasada remití a V.E. un papel que podrá ayudar algo a este efecto. Y después he reconocido que la escritura llevaba algunos errores, y con esta ocasión he añadido más de dos pliegos sobre las cosas de Portugal, de Cataluña y de Francia, que pienso agradarán a V.E. y he

[11] El texto del *Tratado de la neutralidad entre el Condado y Ducado de Borgoña* puede consultarse en Saavedra Fajardo (2008: 327-352).

> quitado otras en que se podía reparar para ganar tiempo. Procuraré que el presidente de Luxemburg le traduzca luego en flamenco[12].

En esta ocasión, Saavedra introdujo un nuevo personaje en el proceso de traducción del texto: el presidente de Luxemburgo. Como habíamos visto en la cita anterior, el autor tenía la seria intención de traducir el discurso a varias lenguas para su amplia difusión, y a principios de septiembre incluso ya había pensado en una persona para su translación al flamenco. Se trataba del presidente del parlamento luxemburgués, del señor Pedro Weyms, a quien Saavedra conocía personalmente y con quien había coincidido en la Dieta de Ratisbona de 1640. De hecho, el mismo Saavedra había propuesto a Weyms como vigilante de la Dieta de Frankfort por su dominio del flamenco y del alemán[13].

En la misma carta que escribió al marqués de Castel-Rodrigo se desvela la opinión que le mereció la primera versión de *Locuras de Europa* al conde de Peñaranda. El que sustituyó a Saavedra como principal representante de la embajada española en Münster consideró que sería oportuno eliminar un fragmento relativo al castigo de los catalanes:

> El señor Conde vio el papel, aunque no como yo le envié a V.E., y solo reparó en lo que dice que franceses acomodarán sus cosas capitulando en la paz la entrega de Cataluña para que Su Majestad la castigue, y así se ha quitado esto y puesto en buena forma[14].

De este párrafo se deduce que en la primera versión de la obra, y muy probablemente también en la segunda –ya que Saavedra se dirige a Manuel de Moura como si el Marqués supiera de qué fragmento se

[12] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 2 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 65r.

[13] "Se sirva V.M. de nombrar por la casa y círculo de Borgoña un sujeto de mucha sangre y calidad, como se ha hecho por el pasado, que asista allí Plenipotenciario de V.M., y tendrá por conveniencia que fuese nacido en los Estados de Flandes o en Alemania, con conocimiento destas lenguas, y, como he escrito al marqués de Tordelaguna y al Marqués de Castel-Rodrigo, parece que sería a propósito del Obispo de Bolduque, dando el segundo lugar al Presidente de Lutzemburgh, que también concurrió en la Dieta última de Ratisbona." Carta de Diego de Saavedra a Felipe IV. Münster, 20 de noviembre de 1643. Véase Saavedra Fajardo (1946: 1356) y Fraga Iribarne (1998: 287 y 332).

[14] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 2 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 65r.

trataba– aparecía un pasaje que amenazaba con el castigo a los rebeldes catalanes, fragmento que a instancias del conde de Peñaranda desapareció de la tercera versión de la obra. Así se entrevé, pues, hasta qué punto irritaba la Guerra dels Segadors al murciano y su inclinación por la sanción a los sublevados, siguiendo en última instancia, la política que había caracterizado el gobierno del Conde-Duque de Olivares. No obstante, no puso objeción alguna a las sugerencias de Gaspar de Bracamonte, que intentaban conectar con las nuevas directrices de Felipe IV y del nuevo valido Luis de Haro, en un momento en el que la monarquía española se veía casi derrotada y necesitaba un acercamiento con el Principado.

El 5 de septiembre del mismo 1645, Saavedra escribió de nuevo al marqués de Castel-Rodrigo con nuevas sobre la redacción de la obra, un texto que volvió a sufrir modificaciones y que el murciano presentaba como 'otro diferente', es decir, la cuarta versión del opúsculo. Asimismo, en este despacho el autor descubría las fuentes que había utilizado para la composición del diálogo:

> Ya habrá llegado a manos de V.E. el papel que hice, pero después le he mudado de suerte que es otro diferente, porque habiendo llegado a mis manos un tratado francés de la *Cataluña Francesa* y otro tocante a las cosas de Portugal, me ha parecido incluir brevemente la respuesta y darla también a los discursos del *Aviso Desinteresado*, del *Fin de la Guerra del País Bajo*, de Las profundidades de España y de *La ocasión de Ocupar a Dunquerque* y esto brevísimamente, concluyendo a franceses y descubriendo su ambición y designios con sus mismas escrituras. Todo este papel no pasará de trece o catorce pliegos y le intitulo *Locuras de Europa*, pero en la misma forma de diálogo[15].

Un párrafo espléndido donde el mismo Saavedra desvela los panfletos y los tratados políticos a los que quiso dar respuesta con su texto, el cual conservó bajo el mismo género dialogado –sabemos, pues, que ya la primera versión de la obra era un diálogo– y que tituló *Locuras de Europa*. A diferencia del texto primigenio que envió al conde de Peñaranda, esta versión había sido mucho más elaborada y había ganado en extensión, pasando de seis pliegos iniciales a trece o catorce, es decir, a más del doble. Por lo que se refiere a las fuentes, estas se podrían clasificar en dos apartados. Si nos ceñimos a los términos que utiliza

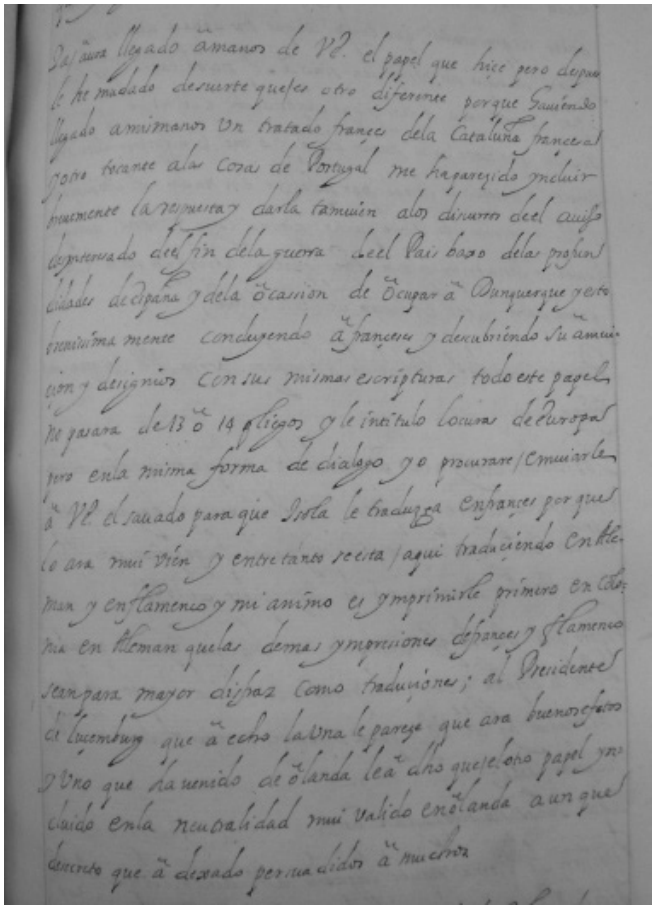
[15] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 5 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 70r.

Saavedra, estaríamos ante 'tratados' y 'discursos'. El primer bloque comprendería dos obras, una relativa a la sublevación catalana y otra a la rebelión portuguesa. El primer texto es fácilmente identificable; se trata de la *Catelogne Française* del historiador y erudito francés Pierre de Caseneuve, que se publicó en Tolosa el 1644. Es un texto que ofrecía varios argumentos históricos para persuadir a sus lectores de la adhesión del Principado a la corona francesa. El segundo escrito, el título del cual no se especifica en la epístola, versaría sobre la Guerra de Restauración de Portugal. Podría tratarse de alguna obra escrita en francés o portugués, que supuestamente defendería la liberación del pueblo lusitano del yugo de la monarquía de los Habsburgo. Por otra parte, Saavedra también ofrecía el título de varios 'discursos' cuyos argumentos intentaba rebatir en las páginas de *Locuras de Europa*. En este caso se trataba de cuatro panfletos políticos profranceses que circulaban de manera anónima y que aparecieron entre 1643-1645: *Avis Des-interessé*, *Fin de la guerre des Pays-Bas*, *Les Proffondeurs d'Espagne* y *De la nécessité de prendre Dunkercke*[16]. La principal intención de Saavedra al utilizar estos textos, tal y como él mismo afirmaba en la epístola, no sólo era responder a los argumentos que ofrecían, sino también poner de manifiesto los verdaderos intereses de los franceses a través de sus propios escritos, para así desacreditarlos ante el resto de potencias, y principalmente ante los holandeses.

En la misma misiva, Saavedra continuaba dando noticia de la evolución de las traducciones que ya estaban en marcha, así como algunas indicaciones sobre aquellas que debían empezarse. De este párrafo se deduce que a principios del mes de septiembre de 1645, y antes de tener terminado el diálogo –después de sus varias reescrituras– el escritor murciano ansiaba una instantánea difusión e impresión de la obra:

[16] La mayoría de estos panfletos ya se han identificado porque el mismo Saavedra los cita en el cuerpo del diálogo. Se trata de *DE / La Necessité de pren- / dre DVINKERCKE* [*sic*] */ AUX / Provinces Vnies des Pays- / Bas, s.l.n.d.; AVIS DES-INTERESSÉ / aux Habitans des Païs-bas, / qui sont sous la Domina- / tion du Roy d'Espagne. / Par vne personne neutre, s.l.n.d.; FIN / De la guerre des Pays-Bas, / AUX / Provinces qui sont encor sous l'obeis / sance d'Espagne* y *LA DESCOUVERTE / des Proffondeurs d'ESPAGNE / CACHEES / Sous ceste Proposition / DE / Donner au ROY DE FRANCE en mariage l'INFANTE d'ESPAGNE / avec / Les dixsept Provinces des Pays-Bas en consti- / tution de dot*, estos últimos publicados conjuntamente en 1645 sin lugar de edición. Véase Boadas (2010a).

Yo procuraré enviarle a V.E. el sábado para que Isola le traduzca en francés porque lo hará muy bien. Y entre tanto se está aquí traduciendo en alemán y en flamenco, y mi ánimo es imprimirle primero en Colonia en alemán, que las demás impresiones de francés y flamenco sean para mayor disfraz como traducciones. Al presidente de Luxemburg, que ha hecho la una, le parece que hará buenos efectos, y uno que ha venido de Holanda le ha dicho que el otro papel incluido en la neutralidad muy valido en Holanda [sic], aunque de secreto, que ha dejado persuadidos a muchos[17].



Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 5 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 70r.

[17] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 5 de septiembre de 1645. BEUM, tomo III, fol. 70r.

Parece que las traducciones de la obra iban viento en popa. Según se extrae de las palabras de Saavedra, la traslación al flamenco ya estaba muy avanzada a principios de septiembre, hecho paradójico si tenemos en cuenta, como veremos a continuación, que el texto definitivo en castellano todavía no estaba acabado. ¿Quizá se estaba traduciendo una versión anterior? ¿O estamos ante una simple estrategia saavedriana para inspirar confianza al Marqués, y por lo tanto facilitar la inmediata impresión de la obra? Sea como fuere, el traductor de la versión flamenca, como ya había indicado en una carta precedente, había sido –o estaba siendo– el presidente del Parlamento de Luxemburgo, Pedro Weyms, quien se mostraba bastante optimista acerca de la buena acogida que tendría la obra. De hecho, así había ocurrido con otro texto que se había esparcido en Holanda, cuyo título no queda especificado –aunque bien podría tratarse del *Tratado de Neutralidad*, al que se había referido en una misiva anterior[18]–. En ese momento, Saavedra tenía en mente traducir el texto a tres lenguas distintas: alemán, francés y flamenco. Su intención era publicar en primer lugar la versión alemana en una imprenta de Colonia, y después esparcir el texto en francés y flamenco como traducciones de la versión alemana. Difundiendo la obra en lengua extranjera, sin autoría expresa y con esta sagaz maniobra de traducciones, Saavedra pretendía evitar que se pudiera atribuir la obra a alguien vinculado con la monarquía española. Por otra parte, el perspicaz diplomático ya había pensado

[18] De hecho, en una carta de principios de enero de 1645, Saavedra ya hablaba del buen efecto que había causado su *Tratado de Neutralidad* en Holanda: "Para consuelo de los vasallos de V. Magd, y para desengaño de los de Francia, en Francfort hice imprimir en lengua flamenca un *Tratado de neutralidad de Borgoña* con una *Carta de un holandés a otro holandés*, significándole los peligros de asistir a Francia en la conquista de los Países Bajos, y las conveniencias de hacer una tregua con V. Magd., de que ha algunos años que envié copias a V. Magd., y tuve aprobación de ellas. Pareció conveniente que se publicase a los ministros de Flandes y yo le esparcí por Holanda, y ha hecho tan grande efecto, que un holandés escribe a otro amigo suyo que si V. Magd. hubiese metido en Holanda diez mil hombres no hubiera hecho con ellos tan gran efecto como ha hecho este libro, y otro dice que ha importado tanto como si el Emperador hubiese arrimado sus armas a Holanda. Y me avisa un confidente que estaban holandeses desengañados y arrepentidos de haberse ligado con Francia en estos tratados y que convenía hacerlos aparte, y parece que concuerda con esto lo que hoy me dijo el Embajador de Venecia, que holandeses deseaban saber si yo tenía plenipotenciarios aparte para tratar con ellos, y le respondí que sí y que les asegurase de ello, ofreciéndole que si quería se la mostraría". Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 2 de enero de 1645. BEUM, t. II, fols. 165v-166r.

en un posible traductor de la obra al francés. En esta ocasión tenía en mente a François de Lisola (1613-1675), diplomático del Franco-Condado nacido en Salins, que en 1639 entró al servicio del emperador Fernando III y en 1688 publicó su obra *Bouclier d'État et de Justice*[19].

No fue hasta el día 9 de septiembre cuando Saavedra mandó los primeros pliegos del supuesto texto definitivo de *Locuras de Europa* al marqués de Castel-Rodrigo:

> Pensé enviar a V.E. todo el discurso, pero habiéndoseme sobrevenido una indisposición que me tiene en la cama no he podido acabarle hoy y me faltan dos pliegos. Estos [t]iraré con el primer correo, y para ganar tiempo envío ahora los que están hechos. Suplico a V.E. se sirva de verlos con atención si dieren lugar los negocios, y mandar luego que Monsieur Lisola los traduzca en francés porque en ninguna lengua saldrá mejor, y aunque se traduce en alemán y en flamenco, como es diálogo, se hallarán grandes dificultades[20].

La cuarta versión del texto llegó de manera fragmentada a Castel-Rodrigo. Una enfermedad que sufrió el murciano evitó que pudiera enviar todo el texto el día 9 de septiembre, por lo que mandó la mayor parte de los pliegos con el correo que salió de Münster aquel día, prometiendo despachar el resto con la posta siguiente. Además, se volvían a poner de manifiesto las ansias de Saavedra por traducir la obra al francés –de hecho, envió la primera parte del texto para que pudiera empezarse a trasladar cuanto antes– así como las dificultades que tenían los traductores para versionar la obra al alemán y al flamenco[21]. Sin más dilación, el día 12 de septiembre, Saavedra cumplió con lo que había anunciado y envió los pliegos que faltaban a Manuel de Moura:

[19] Saavedra citó a François de Lisola en su *Relación de la Jornada al Condado de Borgoña*, cuando el diplomático francés fue elegido en 1638 como cabeza del gobierno de la ciudad de Besançon: "Yo les escribí un billete y hice otras diligencias, pidiéndoles en nombre de Vuestra Majestad, que no dilatasen un punto el elegir cabeza, porque no habiendo quien gobernase la ciudad, corría evidente peligro, y así lo hicieron, eligiendo a Isola, mozo de ingenio turbado, que ha sido autor destas inquietudes y que se ha criado en Francia" (Saavedra Fajardo, 2008: 292).

[20] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 9 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 75v.

[21] Sería conveniente hallar alguna de estas traducciones del texto, ya que seguro que aportarían nueva e interesante información acerca de la génesis de la obra.

> También este ordinario ha venido sin cartas de V.E. y sin aviso de haber llegado a manos de V.E. el discurso que hice, pero habiendo sabido que otras cartas han llegado que fueron con la misma posta me he quietado. Con la pasada avisé a V.E. que había mudado y añadido mucho del mismo discurso y envié diez pliegos avisando que hoy enviaría los demás, como lo hago. Aquí se traduce en flamenco y alemán y en Ambers se podrá imprimir en francés, hecha la traducción por Isola y poniendo que es de alemán en francés para disfrazarlo más. Yo me he dilatado en las cosas de Cataluña para que parta allá este papel, en que hay algunos motivos que moverán algo aquella gente[22].

Por la angustia e impaciencia que se desprende del inicio de la carta, podemos deducir la importancia que debía tener el opúsculo para el murciano[23]. Esta vez, insistiendo de nuevo en la traducción francesa de François de Lisola, propone la ciudad de Amberes para imprimir esta versión, recordando que debía añadirse la nota correspondiente especificando que la obra se había traducido del alemán al francés. En la línea de otros panfletos políticos que había escrito Saavedra, como *Carta de un holandés a otro, Dispertador de los trece cantones esguízaros* o *Suspiros de Francia*, donde simulaba ser holandés, suizo o francés, vemos como *Locuras de Europa* estaba pensada, en su origen, para difundirse impresa entre los estados de Francia, Flandes, Holanda, Alemania y también Cataluña, como un opúsculo anónimo supuestamente escrito por un alemán.

No obstante, la importancia que Saavedra otorgaba al tratado, cuya gestación, redacción y posteriores reescrituras lo ocuparon durante los últimos días de agosto y los primeros de septiembre de 1645, el discurso

[22] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 12 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 76r.

[23] Durante todo el mes de septiembre, Saavedra no tuvo muchas noticias del Marqués, y por la correspondencia que conservamos deducimos que uno de los motivos que causaron el silencio de Manuel de Moura fue su delicado estado de salud. Fueron varios los fragmentos de las cartas del murciano que reflejan su inquietud ante la falta de novedades del embajador español en Flandes: "Espero hoy el favor de las cartas de V.E. y entretanto anticipo estos renglones"; "Ha llegado la posta sin cartas de V.E. Tiempos son en que está V.E. bastantemente disculpado"; "He recibido la carta de V.E de 21 y como V.E. convalezca de los males de ahí no importa que no convalezca de los achaques de la correspondencia pues a mí me puede V.E. tratar como fuere servido y mientras me mantuviere V.E. en su gracia estaré satisfecho"; "Llega la posta sin cartas de V.E. Yo me contento con haber tenido una esta semana". Cartas de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 16, 19, 26 y 30 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fols. 79v, 77v, 84r y 89r respectivamente.

no tuvo la respuesta que el murciano esperaba. Todo parece indicar que el marqués de Castel-Rodrigo no se pronunció sobre la conveniencia de imprimir el panfleto, o por lo menos, no aparece mención alguna en las cartas de Saavedra. Por otra parte, tampoco tuvo noticias del conde de Peñaranda, a quien también había enviado la cuarta, y suponemos, última versión del texto:

> Aquel discurso ha muchos días que lo tiene el señor Conde de Peñaranda y habiéndole parecido bien el primero creo que no le desagradará el segundo puesto en buena forma[24].

A pesar de que habían tenido cierta amistad durante años, la relación que mantuvieron el Conde y nuestro escritor durante los meses que convivieron en Münster distó mucho de ser cordial. La llegada de Gaspar de Bracamonte en verano de 1645 supuso varios cambios en la representación española en el congreso de paz, cambios que afectaron sobre todo a Diego de Saavedra, que dejó de ser la cabeza visible de la delegación en beneficio del conde. Además, a medida que pasaban los meses, el diplomático murciano, que ya contaba con sesenta años, se veía cada vez más apartado de todas las negociaciones y desacreditado ante los demás plenipotenciarios:

> Llegó aquí el señor Conde de Peñaranda no con poco alborozo mío porque la amistad entre ambos de más de diez años y los favores recibidos me aseguraban la continuación dellos. Hálleme luego burlado porque en el semblante, en las palabras y en las demostraciones se mostró opuesto a mí y aun como ofendido, cosa que no sin admiración la advirtieron todos, y más yo, no habiéndole dado jamás causa para ello. No le he hecho visita de la cual no haya salido arrepentido de haberla hecho por la aversión que he hallado en su excelencia. No he dicho cosa que o no le ha parecido bien o no me la haya contradicho con palabras poco decentes a mi persona y puesto. De mí no ha querido informarse de nada y casi todo lo que le propongo de servicio de Su Majestad lo desaprueba. No me ha mostrado carta alguna de Su Majestad ni de los ministros, aunque todos me escriben remitiéndose a Su Excelencia. […] Todo lo notan los demás ministros con descrédito mío. […] Yo visitaba al conde cada día, a los principios; después de dos a dos días y ahora suelen pasar tres porque lo tengo por mejor y porque estoy dispuesto a

[24] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 26 de septiembre de 1645. BEUM, t. III, fol. 85v.

> ir a todas horas, cuando me llamare. Al fin, señor, yo soy tratado como el más sospechoso, de infiel[25].

No hay duda de que la situación que vivió Saavedra desde la llegada del conde de Peñaranda era casi insoportable, aunque por otra parte, durante los meses anteriores a la llegada de don Gaspar, el murciano había recibido varias amonestaciones por parte de Felipe IV, quien insistentemente le recordaba que no debía tomar ningún tipo de decisión en las negociaciones sin haberlo consultado con el marqués de Castel-Rodrigo, y que su obligación era mantener a Manuel de Moura informado de todo lo que sucediese:

> Volveros a repetir que se os ha ordenado diversas veces que de todo lo que penetráredes y entendiéredes en ese congreso de Münster deis cuenta al marqués de Castel-Rodrigo, primer ministro mío hoy en las materias de Alemania y Flandes y de la paz, para que por su mano se obre lo que convenga y yo tenga las noticias de Marqués con sus cualificaciones. Tendréis lo entendido y que esto ha de pasar así y vos lo habéis de observar puntualmente porque de lo contrario pueden resultar conocidos inconvenientes a mi servicio[26].

En estas reiteradas instrucciones encontramos algunos motivos que pueden justificar su sustitución por el conde de Peñaranda y su posterior abandono de las negociaciones en Münster. Si unimos la desconfianza re-

[25] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 5 de diciembre de 1645. BEUM, t. III, fols. 154v-156v.

[26] Carta de Felipe IV a Diego de Saavedra. Madrid, 17 de enero de 1645. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fondo Familiar Blanes-Centelles y Saavedra, núm. 65, fol. 293. En varias ocasiones el Rey ya había insistido en este mismo aspecto: "Con ocasión de las órdenes que se os han enviado para que no tratéis ni os empeñéis en las materias del congreso sin la comunicación y advertencia del marqués de Castel-Rodrigo, apuntáis en una carta de 25 de junio pasado los inconvenientes que se os ofrecen en su ejecución, refiriendo al buen cobro que habéis dado de otros negocios graves y ofrécese deciros que las órdenes que se os han enviado para no obrar ni empeñaros en esas materias sin participación del marqués de Castel-Rodrigo no miran a la desconfianza (porque se tiene entera satisfacción de vuestra persona y de la prudencia y celo de mi servicio, con que habéis procedido en todo lo que se os ha encargado) pero la conveniencia que ofrece para la mejor dirección dellas, la experiencia y noticias con que se halla el marqués obligan a encargaros ejecutéis las órdenes que sobre esto tenéis." Carta de Felipe IV a Diego de Saavedra. Zaragoza, 24 de septiembre de 1644. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fondo familiar Blanes-Centelles y Saavedra, núm. 65, fols. 248r y 293r.

al que suscitan estas advertencias con el descrédito y la minusvaloración a las que le sometieron Peñaranda y los otros plenipotenciarios, que lo alejaban cada vez más de las negociaciones y lo mantenían al margen de todas las noticias provenientes de España, no es de extrañar que a partir de 1645, la única voluntad de Diego de Saavedra fuera abandonar cuanto antes Münster y regresar de nuevo a Madrid: "Y como la desconfianza de mí toca vivamente a mi reputación, vivo tan afligido y fuera de mí que si Su Majestad no me manda salir de aquí es cierto que no podré vivir mucho"[27].

Si bien es verdad que los problemas y la angustia que Saavedra vivió los últimos meses en Münster debieron de centrar toda la atención del murciano, parece extraño que olvidara por completo el texto en el que había puesto tanto entusiasmo y atención semanas atrás. Es francamente sorprendente que no aparezca en la correspondencia del diplomático ninguna referencia más a *Locuras de Europa* en las epístolas posteriores a septiembre de 1645. De hecho, la obra no llegó a imprimirse en vida de Saavedra, ni en todo el siglo XVII. No fue hasta un siglo después del fin de la Guerra de los Treinta Años, en 1748, que se imprimió la primera versión castellana del discurso. ¿Por qué una obra de estas características, que era fruto de unas circunstancias políticas determinadas y estaba pensada para los lectores de mediados de los años cuarenta del siglo XVII no vio la luz? ¿Por qué un texto, cuyo autor deseaba imprimirlo y difundirlo a toda costa y en varios países, circuló durante más de un siglo solamente por vía manuscrita?

Es difícil dar respuesta a estas preguntas, aunque es posible formular una hipótesis al respecto si tenemos en cuenta algunas consideraciones que el mismo Felipe IV había hecho a Diego de Saavedra Fajardo. Y es que a finales de 1644 el monarca advertía al diplomático sobre la conveniencia de no imprimir un escrito sobre las guerras que sacudían el continente. Consideraba que estos tratados debían pasar antes por la

[27] Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 5 de diciembre de 1645. BEUM, t. III, fols. 154v-156v. Esta voluntad de regreso a Madrid aparece reflejada de manera recurrente en gran parte de la correspondencia saavedriana a partir de 1645: "Mucho deseo cartas de Madrid porque según me escriben podrá ser que traigan resolución en mis cosas que es lo que más deseo, y esté V.E. cierto de que si fuere a Madrid seré solicitador de todo lo que tocare a V.E. y a su casa con particular afecto porque ninguno conoce mejor que yo lo que debe a V.E. el servicio de Su Majestad." Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 10 octubre de 1645. BEUM, t. III, fol. 97v.

corte madrileña, como debía haberse hecho con unas 'cartas y papeles' que se habían impreso sin previo consentimiento:

> El libro de las *Guerras y movimientos de cuarenta y un años a esta parte* que decís en la carta de 3 que tratábades de imprimir no conviene que salga a luz, ni otro ninguno que toque a esta materia sin que se vea primero acá, pero podréis enviar las noticias que tenéis recogidas con toda brevedad para que siendo de calidad que apoyen el intento, se puedan añadir a las consideraciones con que acá se está escribiendo sobre el derecho con que poseo mis coronas. […] Holgara yo que no se hubieren impreso las cartas y papeles que decís en la de 6 [carta de Saavedra a S.M. de 6 de mayo] que tratábades de esparcir sobre la sin razón que franceses continúan la guerra sin que también se hubieran visto acá primero. Estaréis advertido para no lo hacer de aquí adelante antes de remitirlos acá, y si no se hubieran esparcido lo suspenderéis y los enviaréis luego para que se vean, pues son cosas estas que deben mirarse bien antes de publicallas por lo que pueden y suelen tener más de perjuicio que de utilidad[28].

Las instrucciones eran claras: todo texto que quisiera publicar debía pasar obligatoriamente por Madrid, donde se decidiría sobre la utilidad del mismo y se daría el visto bueno para su posterior impresión. A finales de abril de 1645, Felipe IV acusó el recibo de varias cartas de Saavedra, en una de las cuales el murciano afirmaba acatar las instrucciones del monarca:

> En otra [carta] de la misma fecha [2 de enero de 1645] decís que observaríades la orden que se os ha enviado para no imprimir ningún escrito vuestro sin dar primero cuenta. Así conviene y lo ejecutaréis[29].

Saavedra era consciente de la lentitud del correo entre Alemania y España y de la rapidez de las campañas militares. A pesar de las órdenes reales, el envío del texto a Madrid, su revisión y posterior regreso a Münster podía muy bien interpretar como una pérdida de tiempo[30], y más

[28] Carta de Felipe IV a Diego de Saavedra. Zaragoza, 24 de septiembre de 1644. ANC, Fondo familiar Blanes-Centelles y Saavedra, núm. 65, fols. 244-245.

[29] Carta de Felipe IV a Diego de Saavedra Fajardo. Zaragoza, 21 de abril de 1645. ANC, Fondo familiar Blanes-Centelles y Saavedra, núm. 65, fol. 318v.

[30] Para entender la dilación en los correos sólo hace falta observar el ejemplo anterior, cuando el rey respondió a finales de abril a una carta que Saavedra había escrito a principios de enero.

al tratarse de un texto que daba cuenta de la realidad política y de los acontecimientos bélicos del momento. La opción que manejó Saavedra fue contactar con Manuel de Moura para que le gestionara una rápida impresión de la obra, pero el Marqués tampoco impulsó su publicación. Ante esta situación y seguramente convencido de la utilidad que podía proporcionar el texto, es lógico pensar que el diplomático optara por divulgar el opúsculo a través de la copia manuscrita. Al no poder imprimir el texto, es posible que Saavedra cambiara de estrategia y decidiera difundir su texto –ahora sí, bajo su autoría expresa– por vía manuscrita. De aquí que nos hayan llegado un sinfín de copias manuscritas de *Locuras de Europa*, una obra que si bien en su momento no gozó de ediciones impresas, tuvo una amplia y constatada difusión por toda Europa[31].

Sintetizando la información que se extrae de la correspondencia de Diego de Saavedra, podemos afirmar que el texto de *Locuras de Europa* se gestó en muy pocos días, concretamente a finales de agosto de 1645, y que estuvo en constante reelaboración durante casi un mes, hasta finales de septiembre. En ese momento parece que Saavedra habría dado forma a un texto bastante parecido al que nos ha llegado en la actualidad. A continuación se reproduce un esquema que resume los cambios que sufrió la obra:

1. La versión primigenia del texto estaba acabada el 25 de agosto de 1645, fecha en que Saavedra la envió al conde de Peñaranda. Contenía un pasaje que hacía referencia al castigo de los catalanes.
2. La segunda versión fue enviada al marqués de Castel-Rodrigo el 29 de agosto de 1645.
3. La tercera versión se envió al marqués de Castel-Rodrigo el 2 de septiembre de 1645. Saavedra había añadido dos pliegos relativos a la situación de Portugal, Cataluña y Francia, y había eliminado otros pasajes, como por ejemplo el del castigo de los catalanes, a instancias del conde de Peñaranda.
4. La cuarta, y a juzgar por las cartas, la versión definitiva, fue enviada al marqués de Castel-Rodrigo en dos correos distintos. El día 9 de septiembre se enviaron diez pliegos y el día 12 los pliegos restantes. Saavedra también mandó esta versión al conde de Pe-

[31] Tenemos constancia de que el texto tuvo una traducción prácticamente inmediata a la lengua italiana, tal y como prueban los tres manuscritos localizados de *Le Pazzie d'Europa*. Para un estudio de todos los testimonios que se conservan de la obra, así como de sus traducciones, véase Boadas (2010b).

ñaranda. El texto se articulaba como respuesta a varios tratados y panfletos franceses para poner de manifiesto las verdaderas intenciones del gobierno de Mazarino.

Así pues, el proceso de redacción de *Locuras de Europa* tuvo lugar durante poco más de veinte días, empezando el 22 de agosto por instancia del marqués de Castel-Rodrigo y acabando el 12 de septiembre, fecha en que envió los últimos pliegos al mismo Marqués. No obstante, el constante proceso de revisión y de reescritura de la obra podría no haber acabado a finales de septiembre. Esto explicaría, por ejemplo, un pasaje concreto que apunta a 1646 como año de redacción de la obra. Me estoy refiriendo a un fragmento que aparece en boca de Mercurio, quien asevera: "La república de Holanda ha crecido más en setenta años que en cuatrocientos los romanos" (Saavedra Fajardo, 2008: 409). La afirmación remite al año de 1576, fecha en que se firmó la pacificación de Gante, por la cual todas las provincias de los Países Bajos, católicas y protestantes, se aliaron para liberarse de los constantes abusos de las tropas españolas. A menudo, esta unión es considerada como el inicio de la República de Holanda, de manera que si sumamos los setenta años que mencionaba Saavedra a 1576, tenemos el año de 1646 como fecha en que Saavedra estaba redactando *Locuras de Europa*[32]. *A priori* podría parecer que hay algún tipo de incorrección en el razonamiento o en la expresión utilizada por Saavedra. Sin embargo, la explicación de esta discordancia de fechas podría residir en el procedimiento de continua reescritura de la obra. Es probable que este incesante proceso, que como hemos visto lo mantuvo ocupado a finales de 1645, se perpetuara con más o menos intensidad hasta principios de 1646, cuando el autor habría retocado una vez más el texto, añadiendo en este caso el fragmento sobre la pacificación holandesa.

A través de toda la información que se extrae del epistolario saavedriano, podemos afirmar que la opinión que Saavedra reproduce en las páginas de *Locuras de Europa* responde a la versión oficial de la monarquía de Felipe IV. Estamos ante un texto que ideológicamente reproducía

[32] La fecha de 1646 como año de redacción de *Locuras de Europa* aparece por primera vez en los prólogos a las ediciones de 1748. Citamos por la traducción del prólogo alemán de *Die Thorheiten von Europa* (Leipzig, 1748): "Asimismo se cifra en él la edad del estado holandés en 70 años, que cuadra, si se piensa en la unión celebrada en Gante en 1576, como fecha en la cual los holandeses empezaron a liberarse del yugo español y a la que sumándole 70 años llegamos justamente al año 1646" (Boadas y Gernert, 2010: 94).

la visión que los embajadores plenipotenciarios españoles tenían a finales de 1645; ante una obra de propaganda política fruto de la urgencia del momento (Rallo, 1988: 87), y que por lo tanto irrumpió en el panorama de la guerra panfletaria que se propagaba por toda Europa. Lejos de ser un mero *divertimento* literario (Fraga, 1998: 351) o el testamento político de Saavedra; más allá de ser un ensayo político del estado de Europa (Torres Fontes, 1957: 48), la obra se desvela como el producto del consenso entre los embajadores españoles en Münster, y por extensión, se convierte en la visión oficial de la ideología hispánica a mediados de los años cuarenta del siglo XVII. De aquí las frecuentes consultas con el conde de Peñaranda y el marqués de Castel-Rodrigo sobre la conveniencia del tratado, y la modificación de determinados párrafos a instancias de Gaspar de Bracamonte con el objetivo que el texto se distanciara de la política del Conde-Duque de Olivares y se adecuara a las nuevas líneas del gobierno de Felipe IV asesorado, en ese momento, por Luis de Haro.

Por otra parte, sería erróneo pensar en una doble o triple autoría de la obra, ya que el creador *stricto sensu* es, sin ningún tipo de duda, Diego de Saavedra, quien conjugó una ideología en pro de los intereses Habsburgo con el género dialogado y la sátira política al más puro estilo de Luciano de Samosata. No obstante, como la obra plasmó la opinión oficial de los plenipotenciarios españoles en Münster, no debe extrañarnos que en la correspondencia de dichos embajadores aparezcan ideas parecidas a las que expresó el murciano en *Locuras de Europa*, ya que la obra estaba pensada como arma política para difundir la visión oficial de la monarquía de Felipe IV[33]. La insistente voluntad de Saavedra para traducir e imprimir la obra pone de manifiesto el principal objetivo del texto: convencer a holandeses y a catalanes de los peligros de su alianza con Francia. El anhelo de paz general esultaba ser el pretexto para una

[33] Blanco (2004: 178) apunta a una posible colaboración en la escritura de *Locuras de Europa*. Según su parecer, el conde de Peñaranda en su correspondencia con Felipe IV aduce unas ideas sobre la inutilidad de los congresos muy parecidas a las de Saavedra plasma en *Locuras*: "En suma, Señor, este Congreso, destinado para teatro de paz, sirve para que en él se hagan continuamente nuevas tramas y ligas y negociaciones para fomentar la guerra en todas partes. Tengo por cierto que franceses forjan en esta fragua los medios más eficaces y más fuertes con que dirigen las operaciones de la guerra. En tanto engañan los pueblos de la Francia o los adormecen con mantener este Congreso y tener en él persona como la del duque de Longavila." Carta del conde de Peñaranda a Felipe IV. Münster, 26 de agosto de 1645. *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España* (1842, LXXXII: 133).

potencia que no podía sustentar las continuas derrotas militares. La monarquía española intentó concluir así una devastadora guerra que duró treinta años y que acabó sobreviviendo al mismo Saavedra.

Sònia Boadas
Universitat de Girona

Bibliografía

Blanco, Mercedes (2004) : "Guerre et paix d'après les diplomats espagnols en Westphalie", en *L'Espagne et ses guerres: de la fin de la reconquête aux guerres d'indépendance*, ed. Annie Molinié-Bertrand y Alexandra Merle, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pág. 163-181.

Boadas, Sònia (2010a): "Guerras panfletarias del siglo XVII: *Locuras de Europa* y sus fuentes", *Criticón*, 109, 145-165.

Boadas, Sònia (2010b): "La transmisión textual de Locuras de Europa", *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo XC, Cuaderno CCCI, 55-85.

Boadas, Sònia y Folke, Gernert (2010): "Lectores de Saavedra Fajardo en la Alemania ilustrada: Leipzig y la traducción alemana de Locuras de Europa", *Studia Aurea*, 4, 81-103.

Cacho, María José (2006): *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Reichenberg, Kassel.

Fraga Iribarne, Manuel (1998) [1955]: *Don Diego de Saavedra Fajardo y la diplomacia de su época,* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

Rallo, Asunción (1988): *Prosa didàctica del siglo XVII*, Madrid, Taurus.

Saavedra Fajardo, Diego de (1946): *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Aguilar.

Saavedra Fajardo, Diego de (2008): *Locuras de Europa*, ed. Sònia Boadas, en *Rariora et Minora*, Murcia, Tres Fronteras.

Saavedra Fajardo, Diego de (2008): *Relación de la jornada al Condado de Borgoña*, ed. Daniel García Vicens, en *Rariora et minora*, Murcia, Tres Fronteras.

Torres Fontes, Juan (1957): "Las *Locuras de Europa* de Saavedra Fajardo", *Murgetana*, 9, 41-67.

Gerardo Bolado
"Menéndez Pelayo" y la *Retórica* de Ortega contra la Restauración
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 257-278

"MENÉNDEZ PELAYO" Y LA *RETORICA* DE ORTEGA CONTRA LA RESTAURACIÓN

Pro captu lectoris habent sua fata libelli
Terencio Mauro

1. Introducción

La influyente retórica de Ortega contra la Restauración, a través de su tópico de desautorización, "Menéndez Pelayo", es uno de los factores intelectuales que explica el destino desgraciado de polarización ideológica entre "nacional-católicos" y "republicanos" que ha sufrido la figura y la obra de Menéndez Pelayo desde los años 20 del siglo pasado. Por ello es necesario revisar críticamente este tópico orteguiano, si como pedía no hace mucho Julián Marías nos decidimos a devolver la figura de Menéndez Pelayo al lugar que la corresponde en la Restauración, y convertimos su obra de una vez por todas en patrimonio de todos. El primer centenario de la muerte del maestro santanderino es desde luego un buen momento para intentarlo:

> Acabo de hablar de Marcelino Menéndez Pelayo en su Santander, escribe Marías, en la Universidad Internacional que lleva su nombre. No está incluido en el admirable "espesor del presente" que caracteriza a la cultura española, que hace posible que autores muertos hace muchos años sigan plenamente vivos, sean leídos, no solamente estudiados, susciten admiración, repulsa, discusión .. [Polémicas innecesarias, el haber sido poco y sesgadamente leído, explican que] no haya llegado a integrarse en su lugar, en la espléndida época que fue la Restauración, lo que ahora están descubriendo el conocimiento y la buena fe. Por esto ha quedado

fuera de lo plenamente actual, no enteramente vivo. Urge remediar ese error; habría que poner a Menéndez Pelayo en su verdadera situación allí donde le corresponde estar (VVAA: 2003: 229-233).

2. La formación del tópico argumentativo "Menéndez Pelayo" en la correspondencia del joven Ortega

La correspondencia del joven Ortega entre 1905 y 1907 es reveladora de su toma de posición frente Menéndez Pelayo que era por entonces un símbolo, una personalidad indiscutible de la cultura española, cuando la crisis de fin de siglo había desprestigiado por completo su proyecto de renovación de nuestra tradición cultural pre-ilustrada –la intelectualidad del 98 le representaba, v.g. Ramiro de Maeztu, como "un triste coleccionador de naderías muertas"–, y volvía a predominar hacia la misma la actitud krauso-institucionista de desprecio y olvido. Las cartas están escritas desde ciudades como Leipzig, Berlín y Marburgo, en las que estuvo en su primer y segundo viaje a Alemania, y en un momento, por un lado de distanciamiento de las formas intelectuales de los *hombres-de-letras*, y, por otro, de inmersión en la lengua y en la cultura alemana y de primera asimilación de la filosofía de la cultura neokantiana en Marburgo. La retórica de las cartas es diferenciada según el asunto y los destinatarios –su padre, su madre, su novia, su amigo Navarro Ledesma, Unamuno, Tejedor–, pero casi siempre encontramos la manifestación sincera y confiada del pensamiento en evolución de un joven aprendiz de filósofo que se siente llamado a protagonizar el destino generacional de la nueva España.

Menéndez Pelayo, como Echegaray, Pérez Galdos, y otras figuras consagradas de la cultura del momento, no representa un valor de futuro en el programa generacional que va urdiendo el joven Ortega; peor aún, es visto por éste como un lastre de la Restauración que puede impedir el compromiso activo de los jóvenes con la nueva España. "El mismo valor cultural significan M. Pelayo y Pidal: *ni de uno ni de otro sale una gota de cultura*", le escribe a su padre. "En ella [la labor cultural de M. Pelayo] tiene Ud. una cultura que nace muerta", le confirma a Unamuno. Y a su novia Rosa le hace la siguiente confidencia sobre su primo Ricardo Spottorno: "…Ha tomado demasiado en serio a Menéndez Pelayo y otros grandes hombres de los nuestros para que no se le haya muerto el ánimo y no se contente con un papel pasivo y de espectador en esta almoneda que vamos a hacer a cinco años vista."(CJE: 1991: 339)

El joven Ortega se rebela contra la consagración de las figuras de la Restauración en la opinión pública. La apoteosis de Echegaray con

motivo de su reconocimiento con el Premio Nobel, le hace sufrir "lo indecible". Y el apoyo en bloque de la intelectualidad liberal a Menéndez Pelayo con motivo de las elecciones a Director de la Real Academia Española, que le produce una indignación casi patológica, tal vez sea la situación desencadenante de su posicionamiento ante el mismo. Se propone firmemente poner de manifiesto e imponer ante la opinión pública en los próximos años su tasación de todas las figuras de la cultura: "En España, pues, es preciso que antes de quince años nadie valga sino lo que debe valer…" (CJE: 1991: 338).

Menéndez Pelayo aparece en la correspondencia del joven español como un pseudo valor cultural de efectos perniciosos que ha de ser tasado como merece y puesto en su lugar fuera de la escena pública. Esta voluntad manifiesta de comunicar a la opinión pública su valoración negativa de Menéndez Pelayo no es arbitraria, ni gratuita. En la carta de 12 de diciembre de 1906 de respuesta a su padre, que había calificado sus opiniones sobre el insigne académico de "*boutade* a lo Manolito Bueno", de "éxtasis nervioso en la soledad" y de "irritante injusticia", el joven Ortega asegura no sólo que ha leído todo Menéndez Pelayo y buena parte de los Menéndez Pelayos de otros países, con los que le ha comparado, sino que ha meditado largo tiempo sobre su significado en el presente y en el porvenir de la cultura española. Lo que su padre considera una *boutade*, es en realidad una creencia firme de su vida intelectual: "*Boutades* en que va ardiendo una vida, le confiesa a su padre, seguirán tal vez siendo en el fondo *boutades*, pero el idioma las distingue benévolo y las llama religiones." (CJE: 1991: 262)

No cabe duda de que Ortega tiene una lectura de Menéndez Pelayo, interesada no tanto en el análisis de su labor como historiador y crítico o en el aprovechamiento de su aportación al conocimiento de nuestro patrimonio intelectual y literario, como en su posición intelectual y en los efectos del programa de recuperación de la tradición y de relanzamiento de la "cultura nacional" que las impulsa, sobre nuestra vida cultural en los albores del siglo XX. En esta lectura, Ortega retoma la posición krauso-institucionista frente a nuestra tradición pre-ilustrada, asumiendo las demoledoras fórmulas contra Menéndez Pelayo de los intelectuales del 98, e interpreta la aportación cultural del maestro santanderino desde los vislumbres en filosofía de la cultura de su primera estancia en Marburgo.

Algunas manifestaciones en la carta a su padre del 12 de diciembre, ponen de manifiesto efectivamente que su lectura de Menéndez Pelayo no atiende a su aportación historiográfica: "… la medida cultural de un

hombre la dan sus discípulos: ¿Quiénes son y que han hecho los discípulos de M. Pelayo? Si quieres hacerte una idea clara, lee los prólogos de la Nueva Biblioteca Rivadeneira que inició M. Pelayo con un prospecto de una ridícula y anticientífica fanfarronería" (CJE: 1991: 263). Ortega parece pensar principalmente en Adolfo Bonilla y San Martín y en Ramón Menéndez Pidal, que publicaron prólogos en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, pero no debía de tener presente a Asín Palacios, Elías Tormo, ni sospechaba probablemente que Rafael Altamira lo incluía también entre sus maestros. Menéndez Pelayo extendía entonces su magisterio a las principales figuras de lo que tal vez podría llamarse el 98 científico en lo que a las ciencias históricas se refiere. Por otra parte, ese juicio de Ortega sobre el *Prospecto* refleja su choque frontal con el programa menéndezpelayiano de renovación de nuestra tradición cultural y su visión pesimista de la situación presente, que se expresa con acentos retóricos en el primer párrafo de esa introducción de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* y que parece alentarla; pero en modo alguno está a la altura del valor historiográfico de ese proyecto editorial en sí mismo, ni del magnífico trabajo histórico-crítico mediante el cual el historiador santanderino justificaba y trazaba en dicho *Prospecto* las líneas maestras de esta continuación de la Biblioteca de Rivadeneira.

El joven Ortega aspiraba a las cátedras regentadas en la Universidad de Madrid por los herederos del krausismo: "Tengo ya bastante decidido –le escribe a su padre– a qué género de cátedras me opondré. Este es el que siempre tenía pensado: Estética, Metafísica (Fernán. y González y Salmerón están para irse)…" (CJE: 1991: 237). Y, en su correspondencia, defiende las tesis iniciales de aquéllos frente a nuestra tradición científica en la polémica de *La ciencia española* (1876), como si ésta nunca hubiera tenido lugar (EO-U: 1987: 58); incluso parece seguir el diagnóstico de nuestra decadencia cultural, cifrado en 1856 por Sanz del Río en la ausencia del sentido de la idealidad, la carencia de tradición filosófica y la perpetuación de una tradición religiosa y teológica dogmáticas, que permanecen al margen de la duda de la razón. En carta a su padre, Ortega se lamenta de que, en un pueblo ahogado por los dogmas y la falta de crítica, se venga a convertir a Menéndez Pelayo en un nuevo dogma.

El joven Ortega parece partir de las descalificaciones vertidas sobre Menéndez Pelayo por la intelectualidad del 98, en especial por Maeztu y Unamuno. Éste le explica su negativa a firmar la carta de los escritores de 22 de noviembre de 1906 en defensa de la candidatura del maestro santanderino a la presidencia de la RAE en los siguientes términos: "Se la

negué diciéndoles que lo mismo da que presida la Academia Pidal que M. Pelayo que el portero, y luego unas cuantas verdades respecto a este fúnebre ideófobo" (EO-U: 1987: 49). En la misma carta, el rector de la Universidad de Salamanca[1] sentencia *ex abundatia cordis* y sin mayores consideraciones: "Así se explica que la Historia de las ideas estéticas en España sea para muchos el colmo de la profundidad del saber. Todo a ras de entendederas" (EO-U: 1987: 51).

Las últimas referencias a Menéndez Pelayo en la carta a su padre de 12 de diciembre, ponen de manifiesto que el punto de vista último de su lectura de aquél son sus posicionamientos filosóficos: "… mi opinión sobre M.Pelayo es resultado de toda mi filosofía y algún día lo verás y te dolerás de haberla llamado *boutade*" (CJE: 1991: 264). El joven aprendiz de filósofo parece transitar entonces de la visión nietzscheana de la "cultura para la vida", presente en las cartas de Unamuno, a una concepción "científica" de la cultura como "cultura clásica", inspirada en la filosofía de la cultura y en la estética de Cohen (Orringer: 1979: 51-74).

En aquella visión nietzscheana, la cultura no se desarrolla históricamente como una tradición que determina y asegura el futuro, sino que se identifica más bien con la creación intelectual de formas nuevas de vida que superan el pasado e iluminan el porvenir. Dentro de ella, la historiografía basada en el historicismo decimonónico tiene un difícil encaje, y los estudios históricos sobre la tradición cultural española de Menéndez Pelayo –que responden a una concepción historicista católica, se basan en el trabajo bibliográfico y cronológico y adoptan las formas literarias de la historia como obra de arte– parecen ser mera erudición que colecciona curiosidades del pasado sin valor de futuro para la vida española.

En la correspondencia con Unamuno y con Julio Cejador, Ortega alude con entusiasmo a la concepción de "cultura clásica" que ha desarrollado en Marburgo, desde la que diagnostica la esterilidad secular de nuestra tradición cultural y explica por qué el programa de Menéndez Pelayo no puede producir ni una gota de cultura. Lo clásico está formado

[1] La dureza de estos juicios de Unamuno contrasta con su aprecio inicial de la crítica literaria de Menéndez Pelayo y de su *Historia de las ideas estéticas*… expresado en su obra *En torno al casticismo* (1895) obra en la que parece indagar las raíces históricas de la cultura española. En los juicios manifestados en esta correspondencia, parece expresarse la opinión de Unamuno, según la cual Menéndez Pelayo no es un filósofo, pero con la extremosidad del contexto epistolar en que se inserta –la indignación del joven Ortega frente al apoyo incondicional de la intelectualidad madrileña a la candidatura del santanderino a la presidencia de la RAE.

por la corriente de las producciones humanas que se han universalizado y perduran como ideas de la humanidad. El pueblo español es "heteróclito" (CJE: 1991: 662), una excepción y un caso aparte entre los pueblos de Europa, pues su cultura es una anomalía separada desde hace siglos del curso de la transmisión cultural de la humanidad en la que se vierten las creaciones del resto de las naciones europeas. Esta tradición cultural, la gran Tradición, es la corriente de ideas universales y permanentes de la humanidad en la que discurren regularmente las culturas nacionales creadoras. La fecundidad cultural está en el clasicismo, en el amor a las ideas que componen la tradición de la humanidad; el prejuicio nacional es fuente de esterilidad cultural, pues separa las producciones de un pueblo de la corriente de las ideas, de lo humano universal y permanente. Menéndez Pelayo incurre en el prejuicio nacional cuando quiere que la cultura española sea en función de lo que fue la cultura española del siglo XVI, y por eso toda su labor cultural nace muerta (EO-U: 1987: 58-59).

Este Menéndez Pelayo del "prejuicio nacional", para el conocedor de sus obras, parece una caricatura retórica que bien podría tener su origen en el rechazo por parte del joven Ortega de la opción de aquél por la tradición española y por la estética romántica. Desde su nueva visión de lo clásico, el joven Ortega expresa su voluntad de sobreponerse a nuestra tradición cultural y a lo que considera su rasgo más característico, el realismo, es decir el odio a las ideas. Y cifra precisamente su sintonía con Unamuno, en que es "otro hombre sobreespañol decidido a negar la existencia de la realidad" (EO-U: 1987: 55).

Esa voluntad de superación del realismo cultural español, que se sirve teóricamente de la concepción neokantiana de lo clásico, parece correlacionada con uno de los supuestos temáticos del tópico orteguiano "Menéndez Pelayo": la reducción de la realidad histórica de España a su presente circunstancia mediante la invención de la anti-tradición y la consecuente aproximación contrafáctica a nuestro pasado cultural. En este modelo de aproximación histórica se afirman las posibilidades tenidas en el pasado, reales o ficticias, pero que fueron arruinadas o derrotadas por la tradición histórica triunfante que se niega. El adanismo orteguiano[2] es precisamente la actitud retórica que corresponde a su invención

[2] Esta retórica adánica hace tierra quemada de la propia realidad histórica mediante argumentos "del verdadero tal" o "del muñeco de paja", al tiempo que abre posibilidades de futuro sin pasado practicando el mesianismo y mediante argumentos contrafácticos, por ejemplo en *Meditaciones del Quijote*.

de la anti-Tradición española. El sentido utópico de ésta es liberar por completo de su pasado intelectual el presente de la cultura española que se pretende funcionalizar desde la filosofía de la cultura neokantiana. El futuro de los españoles, piensa el joven Ortega, ha de construirse desde la propia circunstancia y pasa por la negación de la propia tradición:

> ¿No es cruel sarcasmo que luego de tres siglos y medio de descarriado vagar, se nos proponga seguir la tradición nacional?
>
> ¡La tradición! La realidad tradicional en España ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad de España. No, no podemos seguir la tradición. Español significa para mí una altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida. No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario; tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición. De entre los escombros tradicionales, nos urge salvar la primaria substancia de la raza, el módulo hispánico, aquel simple temblor español ante el caos. Lo que suele llamarse España no es eso, sino justamente el fracaso de eso. En un grande, doloroso incendio habríamos de quemar la inerte apariencia tradicional, la España que ha sido, y luego, entre las cenizas bien cribadas, hallaremos como una gema iridiscente la España que pudo ser.
>
> Para ello será necesario que nos libertemos de la superstición del pasado, que no nos dejemos seducir por él como si España estuviese inscrita en su pretérito. (OC: I, 793)

No hemos tenido tradición cultural moderna –en nuestro pasado sólo hay un clásico, Cervantes, el resto han sido en el mejor de los casos posibilidades no realizadas–, y no volveremos a tenerla hasta que los españoles creen cultura en el cauce de la "cultura clásica". En este marco teórico aparece también la reflexión del joven Ortega sobre la latinidad. Confiesa compartir la convicción de Julio Cejador[3], según la cual la cultura latina ha sido muy perjudicial desde el punto de vista lingüístico para la cultura española, así como simpatizar con su intento de poner al euskera en el origen de todas las lenguas, en particular de las lenguas ibéricas; en hacer hincapié, por ejemplo, en las raíces no latinas del lenguaje de Cervantes. Pero le corrige al aceptar que desde el punto de vista estético para la cultura española "*todo Renacimiento es y será un renacimiento sobre el clasicismo greco-romano*" (CJE: 1991: 663); una opinión cercana,

[3] Ex-jesuita que había sido docente en Deusto donde se empapó de las tesis vasco-iberistas de Pablo Pedro Astarloa.

por cierto, a la que defendió el joven Menéndez Pelayo en su Memoria de cátedra, donde la unidad de origen y de estilo era vista como el elemento aglutinante de las literaturas hispánicas. En esta carta expresa su deseo de leer en el Ateneo unas conferencias sobre Platón que "serán la primera piedra en esta religión o iglesia (sic) nuestra del clasicismo. Hay que luchar contra el falso clasicismo (M. Pelayo) en pro del casticismo, que es el clasicismo científico." (CJE: 1991: 664)

Menéndez Pelayo, visto como un erudito estéril, con "prejuicio nacional" y representante de la estética romántica, no puede ser el espejo intelectual del joven español que demanda auténticos modelos y se identifica con un ideal de "sabio especial" inspirado tal vez en Renán (Pérez: 2010: 238-239). No le menosprecia tanto como a los hombres de letras que le parecen ganapanes al servicio de los políticos o de sus aliados, los empresarios de los medios de comunicación (CJE: 1991: 353). Pero no le ve como un auténtico educador que aporta una visión del mundo desde la que puedan construir su futuro las jóvenes generaciones (CJE: 1991: 613), ni tampoco como a un científico que tiene "el secreto de las certidumbres". Defiende la necesidad de basar el ejercicio intelectual en el cultivo riguroso de alguna ciencia positiva, pues sólo éste enseña a conseguir y transmitir auténticas certezas; y contrapone el "sabio especial" que como Ramón y Cajal mantiene "el espíritu a temperatura filosófica" desde alguna ciencia natural o humana específica, al erudito de cultura general que como Menéndez Pelayo escribe de muchas cosas sin ofrecer certeza ninguna (CJE: 1991: 601). "¡Non multa, sed multum!" (OC: I, 338), será la corrección que le hace en *Nueva Revista* (1910).

Las figuras de Hippolyte A. Taine y Ernest Renan representan el paralelismo francés de la contraposición entre Menéndez Pelayo y Cajal. Renan consiguió más certidumbres e ideas fecundas e influyentes que Taine, porque penetró a fondo en "la ciencia de tres o cuatro idiomas y civilizaciones" (CJE: 1991: 601). Por esto mismo considera que los estudios de lingüística comparada de Julio Cejador son dignos de la ciencia alemana, no así los estudios eruditos de Menéndez Pelayo (CJE: 1991: 237).

3. El tópico "Menéndez Pelayo" en la retórica de Ortega y Gasset contra la tradición nacional de la Restauración y de la España franquista

El análisis de las citas de Menéndez Pelayo que aparecen en las obras completas de Ortega (OC: 2004-2010: I-X) según sus índices onomásticos, revela que su proyecto de tasación negativa de aquél ante la

opinión pública tuvo un desarrollo estratégico efectivo en sus escritos. Con la excepción de la primera cita de Menéndez Pelayo que aparece en *Los terrores del año mil* (1904) (OC: I, 312) al defender que la Reconquista no fue una lucha por ideas, sino por la tierra, y del elogio ocasional de un pasaje histórico del volumen tercero de *Orígenes de la novela* en su artículo "Shylock" (1910) (OC: II, 107), el resto de las referencias son correcciones de una autoridad negativa imaginaria, caricaturizada con una ironía y desdén que alcanza con frecuencia el sarcasmo. Comentaré brevemente el tópico orteguiano "Menéndez Pelayo" defensor de la ciencia española, contrario a la educación laica, de las brumas germánicas, de los estudios cervantinos, y de la filosofía del "sentido común".

Los primeros atisbos del joven Ortega en Marburgo sobre la "cultura clásica" son el marco teórico de su artículo *La ciencia romántica* (1906) que es la ciencia española –presentada como la práctica "bárbara. Mística y errabunda" de algunos individuos–, a la que contrapone la "ciencia clásica" de Francia y Alemania que progresa disciplinada dentro de la tradición científica universal. Esta contraposición, que no resiste el análisis histórico, representa en realidad una hipérbole, una exageración retórica ordenada a comunicar al lector su rechazo de la institución científica española del momento y su ideal de vida científica protagonizado especialmente por la ciencia alemana. Paralela a esa contraposición retórica opera en ese escrito la confrontación entre el "científico clásico", Julio Cejador, cuya tesis sobre el euskera como lengua primordial y originaria de los pueblos ibéricos elogia, y el representante de la "ciencia romántica", Menéndez Pelayo, cuya aportación historiográfica en las tres ediciones de *La ciencia española* deshecha con un sarcasmo falaz y fácil, mera reformulación de una descalificación similar de Unamuno:

> Menéndez Pelayo, cuando juvenil y hazañero, rompió aquellas famosas lanzas en pro de la ciencia española; antes de su libro entreviáse ya que en España no había habido ciencia: luego de publicado se vió paladinamente que jamás la había habido. Ciencia, no; hombres de ciencia, si. Y esto quisiera hacer notar. Nuestra raza extrema, nuestro clima extremo, nuestras almas extremosas no son las llamadas a dejar sobre la historia el recuerdo de una forma de vida continua y razonable… (OC: I, 90).

En *Pidiendo una biblioteca* (1909), que es una denuncia de la carencia de fondos científicos en la Biblioteca Nacional que presidía por entonces Menéndez Pelayo, simplifica y tergiversa el pensamiento de éste sobre nuestra historia científica en los términos siguientes:

> En La ciencia española, o mejor dicho, en una nota de la reedición (notas que acusan un poco más de continencia en el nacionalismo del autor), se percata el señor Menéndez Pelayo de que en la llamada cultura española han faltado las matemáticas: en cambio –viene a decir– hemos cultivado grandemente las ciencias biológicas (OC: I, 237).

La defensa de la tradición nacional, protagonizada por el joven polemista de *La ciencia española,* es algo que irrita sobremanera al joven Ortega que pasa por encima y desdeña su valoración del punto de vista histórico y su aportación bibliográfica y cronológica en aquella obra. El rechazo incondicional del propio pasado filosófico-científico que se considera un obstáculo para la incorporación de la ciencia alemana en la vida cultural española, desencadena una actitud adánica que obstaculiza cualquier posible lectura orteguiana de *La ciencia española*.

El único escrito de Menéndez Pelayo que fue objeto de un pormenorizado análisis crítico por parte de Ortega y Gasset, fue la carta privada de 1 de enero de 1910 que aquél envió al Obispo de Madrid a fin de disculpar su ausencia en el *mitin* católico organizado "para solicitar de los Poderes Públicos la clausura de las escuelas laicas" (Menéndez: 1956-59: III, 116). Todavía dividía los ánimos el fusilamiento del fundador de las Escuelas Modernas, Francesc Ferrer i Guardia, en la dura represión del anarquismo que siguió a la Semana Trágica. Menéndez Pelayo se presenta en la carta como "uno de tantos católicos españoles, sin autoridad para levantar la voz ante mis conciudadanos", y dice haberla escrito con el único fin de de hacer constar su "adhesión a la protesta cristiana y española que elocuentes voces han de formular mañana" (*Ibid*.).

Como era de esperar, la carta del flamante director de la Real Academia de la Historia fue leída en diferentes mítines católicos y, publicada por ABC el 3 de febrero, tuvo una gran repercusión en la prensa española. *El Imparcial* del 10 de febrero contenía un artículo de Ortega, *Catecismo para la lectura de una carta,* ordenado a rebatir las severas palabras de Menéndez Pelayo contra la "escuela sin Dios", que es "la escuela laica en el sentido en que la predica el odioso jacobinismo francés, cándidamente remedado por una parte de nuestra juventud intelectual y por el frívolo e interesado juego de algunos políticos" (*Ibid.*). Ortega era uno de esos jóvenes para los que el objeto de la religión es "la emoción de la humana moralidad, no un ser, sino el mero sentimiento de relación ética entre los hombres" (OC: I, 331) y que elevaban la "pedagogía científica" de Pestalozzi a los altares, viendo en ella la cumbre de toda pedagogía:

"Pues esta es la Teodicea de Pestalozzi. ¡Palabras divinas del divino educador! 'Dios es para los hombres sólo al través de los hombres, el Dios de los hombres'" (*Ibid.*).

La argumentación esgrimida por el joven cientificista que se sitúa en la tradición de la Antiteodicea, contra el reverenciado católico que apela a los principios de la Teodicea cristiana, es cuestión de lucimiento; lo relevante del escrito es la intención manifiesta de desautorizar ante la intelectualidad liberal la figura de Menéndez Pelayo, identificándola con la imagen de un teólogo del pasado que va contra la pedagogía entera. Hasta el final del escrito, en un párrafo cargado de sarcasmo, el joven Ortega no revela el nombre del autor de la carta que había ocultado retóricamente hasta ese momento, para justificar a renglón seguido su desdén:

> ¿Y si en algún archivo, en algún libro raro o simplemente curioso se descubriera que esa carta fue realmente escrita y la compuso don Marcelino Menéndez Pelayo, qué diríamos? No diríamos nada: sería más bien sazón para el estupor. Sentiríamos la más sincera congoja, nos descubriríamos con reverencia, no quitaríamos una letra de ese catecismo; pero doliéndonos gravemente de los casos de la vida, pondríamos en movimiento nuestra capacidad de respetar (*Ibid.*).

El historiador católico volvió a ser desautorizado con ironía en el artículo orteguiano sobre la escuela laica, publicado por la Revista Europa el 10 de marzo de 1910, por oponerse a la tesis "la pedagogía científica es la escuela laica" (II, 882).

Lo cierto es que el maestro santanderino cifró su labor intelectual en el trabajo histórico crítico de restauración de la tradición intelectual y literaria española que a su juicio había sido interrumpida por la ingerencia político-militar y cultural francesa en torno a 1790; no en impartir doctrina, educar y guiar al pueblo, tareas estas que consideraba competencia de la Iglesia católica. Muy otras eran las convicciones y la pretensión intelectual del joven Ortega que parece experimentar un cierto *pathos* de la distancia histórica frente al viejo erudito católico, como una figura de intelectual preilustrado ya superada, que generaliza indebidamente a sus obras. Seguramente, el autor del *Catecismo*… no había gastado mucho tiempo en la lectura de la *Historia de los heterodoxos españoles*, pues no acierta a desentrañar la expresión menendezpelayiana "odioso jacobinismo francés" que encuentra un referente textual directo en el apartado de aquella obra dedicado a la heterodoxia en la época de Fernando VII, donde se comenta el escrito *El Jacobinismo* del humanista José Gómez

Hermosilla, o en la referencia al club de los jacobinos en el apartado sobre Regalismo y Enciclopedia de la misma obra.

Las reflexiones del joven Ortega sobre la "cultura clásica" y sobre la latinidad encuentran una formulación más madura en el apartado "Cultura mediterránea" de *Meditaciones del Quijote* (1914), donde Europa es una creación de los pueblos germánicos que tienen una cultura de profundidades, mientras que la latinidad es una cultura mediterránea de superficies. Una vez germanizadas, las culturas mediterráneas como la española están constituidas y tienen que desarrollar esas dos dimensiones: la superficialidad de la impresión y la profundidad del concepto. Desde esta dualidad esencial de las culturas mediterráneas, denuncia el efecto ponzoñoso de los libros de Menéndez Pelayo, los cuales difunden una contraposición engañosa entre "claridad latina" y "oscuridad germánica" que ha contribuido a cegar la dimensión de profundidad de la cultura española:

> Cuando yo era muchacho leía, transido de fe, los libros de Menéndez Pelayo. En estos libros se habla con frecuencia de las "nieblas germánicas", frente a las cuales sitúa el autor "la claridad latina". Yo me sentía, de una parte, profundamente halagado; de otra me nacía una compasión grande hacia estos pobres hombres del Norte, condenados a llevar dentro una niebla…..Más tarde he podido averiguar que se trata simplemente de una inexactitud, como otras tantas con que se viene envenenando a nuestra raza sin ventura. No hay tales "nieblas germánicas", ni mucho menos tal "claridad latina". Hay sólo dos palabras que, si significan algo concreto, significan un interesado error (OC: I, 773).

La obra de Menéndez Pelayo es teñida de sospecha y desacreditada mediante una analogía que la identifica con un veneno cultural. Esta analogía es en realidad una falacia de generalización indebida, pues en los libros de Menéndez Pelayo no se encuentra la expresión "nieblas germánicas", y la expresión equivalente "nieblas hiperbóreas" aparece en dos obras juveniles de carácter estético, superadas por los desarrollos teóricos dados a su obra en los años ochenta.

En la "Epístola a Horacio" (diciembre 1876), publicada en el *Horacio en España* (1877), entre los versos con los que el joven poeta Menéndez Pelayo reconoce con dolor la superioridad y el dominio de la cultura alemana en el mundo de la ciencia, de la jurisprudencia y del arte, y expresa su adhesión incondicional a Horacio, encontramos uno que dice: "¡Lejos de mí las nieblas hiperbóreas!" (Menéndez: 1952: VI, 31). Y en la

"Carta a mis amigos de Santander con motivo de haberme regalado la *Bibliotheca Graeca* de Fermín Didot" (marzo 1879), publicada en *Odas, epístolas y tragedias* (1883), en un paso en que el joven poeta considera imposible el sueño de Goethe de un clasicismo greco-germánico, leemos los versos: "¿Quién fantaseó de griegos y teutones/ Sacrílego consorcio? Entre la niebla/ De las ásperas cumbres hiperbóreas (…)" (Menéndez: 1955: II, 66).

En el "Utílogo" del *Horacio…,* Menéndez Pelayo cuestiona la estética alemana contemporánea y critica con dureza a los teóricos españoles que la siguen, dañando el buen gusto con pedanterías y cuestiones oscuras e inabordables; y tras expresar su deseo de restaurar a Horacio, escribe: "En el brillante cielo del Mediodía nunca dominarán las nieblas del Septentrión. Para nosotros los pueblos latinos, la vida debe estar en el espíritu cristiano y en la forma clásica depurada. Sangre romana, no bárbara es la que corre por nuestras venas" (Menéndez: 1952: VI, 523). Pese a que el ardoroso joven pone juntas en este contexto estético a la Roma clásica y a la católica, siempre mantuvo en su obra la autonomía de la dimensión estético-artística.

Sin embargo, la segunda edición revisada del *Horacio…* (1885), estuvo a punto de salir sin ese "Utílogo" que apareció finalmente con una nota general de Menéndez Pelayo en la que lamenta su extremosidad y exclusivismo juveniles frente a la estética alemana contemporánea y una ampliación de su criterio estético, sin renunciar eso sí a su preferencia personal por Horacio y el clasicismo greco-latino. El lector de su prólogo a la traducción de José J. Herrero *Enrique Heine: Poemas y fantasías* (1883) tenía ya constancia de esa ampliación del punto de vista estético con el que el crítico santanderino se acerca y valora la poesía alemana: "Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música" (1942: V, 408). Más aún, el lector de la *Historia de las ideas estéticas en España*, en particular de su extensa exposición de la estética alemana del siglo XIX, que quiso presidida por la claridad, constata de manera inequívoca que el historiador santanderino no identificaba ya con "nieblas hiperboreas" a la estética alemana desde Kant y los kantianos hasta Wagner y los wagnerianos, y muchísimo menos la estética de Hegel y de la escuela histórica alemana que daban a su juicio el nivel de la ciencia estética contemporánea. Como tampoco el lector de la ingente obra histórico-crítica de Menéndez Pelayo encuentra con frecuencia referencias a las "nieblas germánicas", sino más bien el aprovechamiento y el elogio de las aportaciones de la filosofía y

de las ciencias históricas alemanas contemporáneas en lo que se refiere a la estética y al conocimiento histórico crítico de la cultura española.

Ortega seguirá escribiendo lo mismo en *Prólogo para alemanes* (1934), aunque en ese contexto no hay referencia concreta a Menéndez Pelayo sino a su generación: "La generación de los viejos se había pasado la vida hablando de las "nieblas germánicas". Lo que era pura niebla era sus noticias sobre Alemania." (OC: IX, 133).

No me detendré en la referencia de Ortega en "Restauración y erudición" a la falta de "perspectiva crítica" (I, 772) de Menéndez Pelayo, por carecer de "la experiencia de lo profundo", representativo sin duda de su contraposición de procedencia fenomenológica "superficie-profundidad" (Orringer: 1979: 156) y de su valoración de la cultura finisecular, pero que no está a la altura de la crítica literaria desarrollada por el autor de la *Historia de las ideas estéticas en España*, como se pone de manifiesto en sus descalificaciones de aquél en su adánica incursión en los estudios cervantinos.

Cervantes es en *Meditaciones del Quijote* una experiencia esencial de "plenitud española", acaso la mayor. Su estilo, "su manera de acercarse a las cosas", es la clave secreta de la vida de la nueva España, que nadie ha podido hasta ahora desentrañar. Quien se aproxime a su obra, sin embargo, debe mantenerse "a una distancia respetuosa de la intimidad del gran novelista", para no decir "alguna cosa poco delicada o extravagante" como hizo Menéndez Pelayo. Ortega remacha en este pasaje su mistificación del autor del Quijote con el siguiente "touché" cargado de autosuficiencia y desdén, en el que ni siquiera nombra al maestro santanderino, sino que le refiere mediante una descripción propia que le convierte en representante de la vieja España:

> Tal aconteció en mi entender al más famoso maestro de literatura española, cuando hace no muchos años pretendió resumir a Cervantes diciendo que su característica era… el buen sentido. Nada hay tan peligroso como tomarse libertades con un semidiós –aunque éste sea un semidiós alcabalero (OC: I, 793-794).

La verdad es que Menéndez Pelayo nunca resumió a Cervantes caracterizándole por el "buen sentido", ni defendió la tesis del "ingenio lego", más bien amonestó a los cervantistas que se oponían a la exaltación de *El Quijote*, por considerar que era el feliz azar de un "genio precipitado", en los siguientes términos: "Todas las obras de Cervantes, aun

las más débiles bajo otros respectos, prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido. Nadie menos improvisador que él, excepto en su teatro" (Menéndez: 1942: I, 337).

Menéndez Pelayo no mistificó a Cervantes, pero su aportación a los estudios cervantinos, recogida principalmente en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* y en *Orígenes de la novela*, fue la propia de un verdadero maestro de literatura española que tiene una lectura contrastada y profunda de la obra de Cervantes, en especial de *El Quijote* (Menéndez: 1942: I, 355-356), sólo basada en su valor estético-literario, a la vez que abierta y respetuosa con las más dispares opciones cervantinas (Menéndez: 1942: I, 312).

El tópico de negación de autoridad "Menéndez Pelayo" alcanza un tono sarcástico burdo y esperpéntico en escritos del maestro en el erial como "Una historia inédita", incluida en su *Introducción a Velázquez* (1947), en donde se sirve de aquélla para comunicar que los estudios sobre Lope de la crítica española, con los de Menéndez Pelayo a la cabeza[4], han sido "nulos decires y colosales estupideces o vano amontonamiento de inoportunas erudiciones" que dejan intacto lo esencial, e. d. la idea del teatro llamado "clásico" en cuanto solaz de los españoles, y escribe:

> No obstante lo cual, por grotescas e inoperantes razones no intelectuales, se ha querido estos años galvanizar la sombra inerte del buen don Marcelino, especialista en Lope de Vega –por eso lo cito–, como si Menéndez Pelayo fuera un hombre que ha dicho cosas de las cuales se puede vivir, que es lo que hay perentoriamente, inexorablemente que reclamar de quien pretenda ante su pueblo valer como pensador. Pero vaya dicho en honor de Menéndez Pelayo que él no pretendió jamás ser tenido por tal y sabía muy bien el trabajo que le había costado, hacia el fin de su vida, llegar a ser discreto (OC: IX, 891).

Y también la utiliza en su *Prospecto del Instituto de Humanidades* para ironizar sobre la excesiva valoración de los estudios clásicos –"Menéndez Pelayo llamó a los estudios clásicos "médula de león". Sospechamos que exageraba este señor" (OC: VI, 534)– o para defender su visión del Renacimiento como una etapa "revolucionoide" en *Renacimiento, Humanismo y Contrarreforma (I)*:

[4] Desde luego no parece tener en cuenta Ortega las polémicas habidas en nuestro siglo XVIII en torno al teatro clásico español y que recuerda Menéndez Pelayo en su exposición de ese siglo en la *Historia de las ideas estéticas en España*, de manera especial en los capítulos II y III.

> Menéndez Pelayo –que no solía tener razón– tiene un pedazo de ella cuando considera el Renacimiento como un movimiento subversivo… que en el enorme poliedro de afanes y tendencias integrantes del Renacimiento había una faceta de pura y simple subversión, una cara revolucionoide es el fragmento de razón que indudablemente tenía Menéndez Pelayo (OC: IX, p. 1168).

Vanos gestos retóricos en una década que experimentó la puesta en marcha de la Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo desde el CSIC que publicó en cinco volúmenes la *Historia de las ideas estéticas en España* (1940), en siete volúmenes los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (1942), en cuatro volúmenes *Orígenes de la novela* (1943), en diez volúmenes la *Antología de poetas líricos castellanos* (1944), en dos volúmenes la *Historia de la poesía hispanoamericana* (1948), en un volumen los *Ensayos de crítica filosófica* (1948), en ocho volúmenes la *Historia de los heterodoxos españoles* (1948) y en seis volúmenes los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (1949).

En esta circunstancia española de menendezpelayismo y ortegafobia, el viejo filósofo dibuja con singular desdén la figura del "Menéndez Pelayo filósofo" en una cita del pasaje de *La idea de principio en Leibniz* (1947), donde caracteriza la filosofía aristotélico-escolástica como una filosofía del sentido común, es decir que parte de principios que son nociones comunes asumidas de manera ciega por sugestión colectiva: "Entre las cosas cómicas de la infortunada vida intelectual española durante el pasado siglo, debe contarse que Menéndez Pelayo considerase haber dado cima a una hazaña emigrando, en la madurez, del escolasticismo a la filosofía escocesa del sentido común, que era cosa pareja a si hubiese decidido salir de Malaguilla para entrar en Malagón" (OC: IX, 1097). Y más adelante en el mismo apartado, para resaltar su propia concepción radical de la filosofía y de los principios, apostilla que no "cabe más incapaz filosofía que la "filosofía del sentido común", que era, por cierto, la de Menéndez Pelayo" (OC: IX, 1129). Había pasado sin duda Ortega por encima de aquel pasaje de la *Historia de las ideas estéticas*…, en el que el seguidor de Llorens previene ante juicios precipitados sobre la escuela de Edimburgo[5].

[5] "Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores, desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith a Reid, desde Reid a Fergusson, desde Fergusson a Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Dr.

Menéndez Pelayo no fue, ni se consideró nunca un filósofo. Tampoco fue aristotélico-tomista, como puede constatar cualquier lector de sus polémicas juveniles con Alejandro Pidal y con el Padre Fonseca en la segunda y la tercera edición de *La ciencia española*; sino que más bien fue partidario de una concepción abierta y actualizada de la filosofía cristiana, que demandó abiertamente en los momentos de expansión del neotomismo con León XIII. Compartía la concepción cíclica de la historia, según la cual las culturas pasan de los períodos de estilo y de síntesis a los momentos de crisis y disolución, desde los que vuelven a levantarse a los períodos de plenitud. Estaba convencido de que su tiempo era un momento histórico positivo y crítico dominado por la filosofía alemana, un período kantiano, y se interesaba por los precursores españoles de Kant, en especial por Vives; pero se adscribía a la versión que hacía del mismo Llorens i Barba, sirviéndose principalmente William Hamilton. El lector de sus exposiciones de la estética alemana, inglesa y francesa del siglo XIX, tiene constancia de su dominio nada común de esa disciplina filosófica que a su juicio era clave para el estudio crítico de las artes en general y de la literatura en particular.

4. Conclusión

La correspondencia del joven Ortega entre 1905 y 1907 es reveladora de su toma de posición frente Menéndez Pelayo que se había convertido en un símbolo de la cultura española cuando la crisis finisecular había desprestigiado por completo su programa historiográfico de restablecimiento de nuestra tradición intelectual y literaria interrumpida a finales del siglo XVIII. El aprendiz de filósofo se rebela contra el encumbramiento de aquél como una personalidad indiscutible y expresa su voluntad de comunicar a la opinión pública su tasación negativa del mismo, pues le considera un estéril erudito con prejuicio nacional que representa un pseudo valor cultural de efectos nocivos para la generación joven. En este posicionamiento general frente a la figura y la obra de Menéndez Pelayo, retoma la posición krauso-institucionista frente a nuestra tradición de pensamiento pre-ilustrada, asumiendo las demoledoras fórmulas contra Menéndez Pelayo de los intelectuales del 98.

El análisis de las referencias a Menéndez Pelayo que se encuentran

Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la creen reducida a un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!" (Menéndez: 1994: I, 1049)

en los escritos (Figura 1) de Ortega y Gasset, según los índices de las obras completas, pone de manifiesto que éste desarrolló estratégicamente esa voluntad manifiesta de comunicar a la opinión pública su tasación negativa de aquél. En ninguno de sus escritos se toma demasiado en serio la obra de aquél, cuyos planteamientos y tareas simplifica o generaliza, tergiversa o descontextualiza. "Menéndez Pelayo" es más bien un tópico de negación de autoridad o desautorización de la retórica orteguiana frente a la cultura de la Restauración, regido por la falacia del muñeco de paja, que aparece en escritos juveniles de afirmación de su influencia intelectual –la última cita está en el artículo *¿No hay hombres o no hay masas?* (1921)–, desaparece en su etapa de plenitud, y vuelve a aparecer siguiendo el mismo patrón estratégico en escritos pensados para la circunstancia nacional-católica de la España de Franco.

Este tópico orteguiano de desautorización, lejos de basarse en una lectura ponderada de las obras de Menéndez Pelayo y en una valoración de su aportación histórico-crítica al conocimiento de nuestra historia intelectual y literaria, nace de un rechazo en bloque de las mismas y de una voluntad incondicional de borrar su figura de la escena pública, justificados por el joven Ortega desde su concepción del intelectual como "sabio especial", inspirada en Renán, y desde los vislumbres de la "cultura clásica" que desarrolla en su primera estancia en Marburgo. La actitud adánica del rupturismo reductor de nuestra tradición a circunstancia, propia de un inventor de la anti-Tradición española que ve en nuestro pasado cultural la negación de nuestras posibilidades de modernidad en el futuro, obstruye y ciega cualquier posible lectura de las obras histórico críticas del maestro santanderino, y es el impulso discursivo que alimenta toda la retórica orteguiana frente a la cultura de la Restauración, así como el tópico de desautorización "Menéndez Pelayo" que forma parte de ella.

Gerardo Bolado
Universidad de Cantabria

Referencias bibliográficas

Cartas de un joven español (1891-1908) (1991). Edición y notas de Soledad Ortega. Prólogo de V. Cacho Viu, Madrid: El Arquero. En las citas "CJE".

Epistolario completo Ortega-Unamuno (1987). Edición de Laureano Robles. Introducción de Soledad Ortega. Madrid: El Arquero. En las citas "EO-U".

Hernández Sánchez, Domingo (2000), *Índice de autores y conceptos de la obra de José Ortega y Gasset,* Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. p. 159.

Massó Lago, Noé (2005), "En torno a los 26 años de Ortega y Gasset: La rigurosa cronología viviente". *Circunstancia*. Año III, Número 6.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España,* 2 vols., Madrid: CSIC.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* 7 vols., Santander: CSIC.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1952). *Bibliografía hispano-latina clásica*, 10 vols., Santander: CSIC. VI. *Horacio en España*.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1955). *Poesías,* 2 vols., Santander: CSIC. II. *Odas epístolas y tragedias*.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1956-59). *Varia,* 3 vols., Santander: CSIC. III. "Carta sobre las escuelas laicas".

Orringer, Nelson R. (1979), *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos.

Ortega y Gasset, José (2004-2010). Obras Completas, X tomos. Madrid: Fundación Ortega y Gasset / Taurus. Según los índices onomásticos, hay referencias a Menéndez Pelayo en los lugares siguientes: *Los terrores del año mil, "La leyenda"* (I, 312); *La ciencia romántica* (I, 90); *Stumpfheit* (VII, 168); *Pidiendo una biblioteca* (I, 237); *Catecismo para la lectura de una carta* (I, 326-331); *Nueva Revista* (I, 338); *Shylock* (II, 107); *El arte de este mundo y del otro* (I, 434); *Meditaciones del Quijote:* "Restauración y erudición" (I, 771-772), "Cultura mediterránea" (I, 773), *La crítica como patriotismo* (I, 793-794; *España invertebrada:* "¿No hay hombres o no hay masas?" (III, 476); *La idea de principio en Leibniz:* "La fantasía cataléptica de los estoicos" (IX, 1097, 1129); *Apéndice a La idea de principio en Leibniz:* "Renacimiento, humanismo y contrarreforma I" (IX, 1168); *Introducción a Velázquez:* "Una historia inédita" (IX, 891); *Prospecto del Instituto de Humanidades. Sentido de las nuevas humanidades*, (VI, 534)

Pérez Gutiérrez, Francisco (2010). "Ortega y Menéndez Pelayo", en *"Historia de las ideas estéticas en España". Estudios,* Santander: RSMP - PUBLICAN.

VV.AA. (2003). *Sobre Menéndez Pelayo*, Santander: UIMP.

Zamora Bonilla, Javier (2002). *Ortega y Gasset*, Barcelona: Plaza y Janes.

Esquema 1

LUGAR	TEMA	TRATAMIENTO	TONO	AUTORIDAD
Los terrores del año mil, "La leyenda" (I, 312)	La Reconquista fue una lucha por la tierra, no por ideales.		Irónico	Positivo (+)
La ciencia romántica (I, 90)	Corrección a *La ciencia española* de Menéndez Pelayo (MP).	Simplifica y tergiversa	Sarcástico	Negativo (-)
Stumpfheit (VII, 168)	MP es un mandarín	Tergiversa	Irónico	Negativo (-)
Pidiendo una biblioteca (I, 237)	Contra la supuesta opinión de MP en *La ciencia española*: No ha habido matemáticas pero si biología española	Simplifica y tergiversa	Irónico	Negativo (-)
Catecismo para la lectura de una carta(I, 326-331) La escuela laica (Pedagogía social como programa político") (*II, 882)*	Defensa de que la pedagogía científica es la educación laica de Pestalozzi.	Descontextualiza	Sarcástico	Negativo (-)
Nueva Revista (I, 338)	Negación de cuanto compone la España actual.	Simplifica y tergiversa	Irónico	Negativo (-)
Shylock (II, 107)	Crítica del antisemitismo	Recomienda lectura	Elogioso	Positivo (+)
El arte de este mundo y del otro (I, 434)	Posicionamiento frente al realismo de la cultura española	Simplifica y tergiversa	Iróníco	Negativo (-)
Meditaciones del Quijote: "Restauración y erudición" (I, 771-772)	Falta de perspectiva crítica de MP	Arbitrario y extravagante	Sarcasmo e ironía	Negativo (-)
Ibidem, "Cultura mediterránea" (I, 457, 773, 781); Prólogo para alemanes (sin referencia explícita a MP) (IX, 133)	Crítica de la defensa de MP de la claridad latina frente a las nieblas germánicas	Tergiversa y generaliza	Victimista y acusatorio	Negativo (-)

Ibidem, *La crítica como patriotismo* (I, 793-794)	Corrige la supuesta opinión Menéndez Pelayo: la característica de Cervantes es el "buen sentido".	Tergiversa	Sarcasmo	Negativo (-)
España invertebrada: "¿No hay hombres o no hay masas?" (III, 476)	No hay figuras de la cultura, hay masas.	Simplifica	Ironía	Negativo (-)
La idea de principio en Leibniz: "La fantasía cataléptica de los estoicos" (IX, 1097, 1129)	MP pasó del tomismo a la filosofía del "sentido común".	Simplifica y tergiversa	Sarcasmo burdo	Negativo (-)
Apéndice a La idea de principio en Leibniz: "Renacimiento, humanismo y contrarreforma I" (IX, 1168)	Opinión de MP sobre el Humanismo	Simplifica	Sarcasmo burdo	Negativo (-)
Introducción a Velázquez: "Una historia inédita" (IX, 891)	MP especialista en Lope de Vega que no ve lo obvio.	Extravagante y arbitrario	Ironía	Negativo (-)
Prospecto del Instituto de Humanidades. Sentido de las nuevas humanidades, (VI, 534)	MP exagera la importancia de los estudios clásicos en las humanidades	Descontextualizado	Irónico	Negativo (-)

Javier Serrano Alonso
"Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 279-298

«TRES MODOS ESTÉTICOS». UNA CONFERENCIA OLVIDADA DE VALLE-INCLÁN EN VALLADOLID (1917)

A principios de enero de 1917 la prensa (tanto la madrileña como la de otros lugares de la geografía nacional), daba cuenta de los acuerdos adoptados por la Junta del Ateneo vallisoletano, entre ellos la realización de una serie de conferencias, algunas protagonizadas por dos figuras mayores de la literatura española, don Ramón del Valle-Inclán y doña Emilia Pardo Bazán[1].

Veinte días después, y en vísperas del comienzo de tal ciclo de conferencias extraordinarias, la prensa pucelana precisaba al detalle su desarrollo. Anunciaba un conjunto de siete conferencias, que debían tener lugar entre el 9 de febrero y el 11 de abril, dando los puestos preferentes de inauguración y clausura a los dos escritores gallegos, las grandes estrellas de su cartel: Valle-Inclán, ya con el título de «Tres modos estéticos» para su charla, y Pardo Bazán en el cierre con una disertación nombrada «Lo moderno en literatura». Entre ellos, el escritor cántabro Ramón del Solano y Polanco (el 12 de febrero), Andrés Avelino de Armenteras (el

[1] Noticias del estilo de la que ofrece *ABC*, el 12 de enero de 1917: 14: «Valladolid 11, 9 noche. El Ateneo ha organizado varias conferencias, que desarrollarán la condesa de Pardo Bazán y D. Ramón del Valle-Inclán. / También inició una suscripción nacional para erigir en Valladolid un monumento al poeta D. José Zorrilla.» Resulta sorprendente, y muy curioso por ocurrir en la ciudad en la que se edita el diario *El Salmantino*, la información que ofrecen del ciclo pucelano y que es digna de ser reproducida: «El Ateneo catalán anuncia próximas conferencias literarias. Correrán a cargo de Valle-Inclán, doña Emilia Pardo Bazán y otros literatos de fama. Se ha recogido una suscripción para elevar una estatua a Zorrilla en Barcelona.»

23 de febrero) y una serie de catedráticos y escritores salmantinos en un primer episodio de intercambio intelectual entre los ateneos castellanos (Tomás Elorrieta, Fernando Iscar-Peyra, Cándido R. Pinilla y Luis Maldonado), que protagonizarían las sesiones del mes de marzo.

Esta extensa información se completa con el curioso detalle de ofrecer los precios de las entradas y abonos para asistir al ciclo[2]. También sirve tan prolija descripción de la actividad para presentar a los oradores. Al escritor gallego se le dedica el siguiente párrafo:

> Inaugurará el curso don Ramón del Valle-Inclán. El exquisito prosista, maestro del estilo, es, además, un conversador admirable, que en sus conferencias, como en sus novelas, pone el sello personalísimo de una elegancia insuperable. Tres modos estéticos es el tema que desarrollará, exponiendo y completando la teoría de arte que presentó en el Ateneo de Madrid en unas conferencias que fueron discutidísimas[3]. (*El Norte de Castilla*. 4 de febrero de 1917: 4)

Día a día los periódicos van reflejando del gran interés que despierta en la ciudad el ciclo, y cómo se van agotando los abonos para escuchar a los conferenciantes. El 7 de febrero, *El Norte de Castilla* precisa las fechas de la realización de los discursos, y ahí descubrimos que el honor de clausurar el ciclo le es arrebatado a la condesa de Pardo Bazán por el polígrafo y político salmantino Luis Maldonado, que retrasa su disertación para el día 16 de abril[4]. Igualmente, informa de que Valle-Inclán «ha telegrafiado comunicando que llegará a ésta [ciudad] el viernes en el rápido. Aquel día, a las seis y media, dará su conferencia.» (*El Norte de Castilla*. 7

[2] Sólo como curiosidad, resumo los costes que a los oyentes les suponía escuchar a estos ponentes. El método de abono era el único sistema que se ofrecía para adquirir entradas, afirmando que no «se facilitarán localidades para conferencias sueltas». Igualmente, tenían prioridad los miembros del Ateneo y Círculo Mercantil y los abonados del teatro Lope de Vega donde tendrían lugar las charlas. El abono más caro para asistir a las siete conferencias era el de platea y palcos bajos, con un coste de veinte pesetas. El de los palcos principales se reducía a la mitad (diez pesetas), el de butaca suponía siete pesetas y el de palco una peseta por conferencia (*El Norte de Castilla*. 4 de febrero de 1917: 4).

[3] Las conferencias a las que se refiere son las que forman el ciclo «La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales», cinco en total, dictadas justo un año antes, entre el 17 y el 21 de enero de 1916. Lo de «discutidísimas» no parece ajustarse precisamente al escaso interés que despertaron en la prensa de entonces.

[4] Finalmente, la conferencia de doña Emilia aún se retrasó más, y no la dictó hasta el 10 de mayo, con el título de «Lo moderno en literatura y en arte».

de febrero de 1917). En la víspera se anuncia el arranque del ciclo, precisando de nuevo que sería a las seis y media de la tarde, y facilitando a la curiosidad pública una larga lista de nombres de abonados ilustrados, que van del gobernador civil al marqués de Santa Elena, pasando por el director y los jefes y oficiales de la Academia de Caballería, entre los que podemos descubrir a Francisco de Cossío.

La llegada de Valle-Inclán a la capital castellana no se refleja en la prensa con especial interés debido, acaso, a su inmediatez con respecto a la impartición de la conferencia. Su posible marcha de la ciudad en la mañana del día siguiente hace que no se ofrezca ninguna otra información sobre su estancia. Tan sólo la breve nota final que cierra la reseña de la plática nos informa de que en su homenaje se celebró una cena en el hotel de Inglaterra, con la asistencia de varios miembros del Ateneo, además del escritor santanderino Ramón de Solano, y, lo más interesante, que don Ramón fue acompañado desde Madrid por cuatro personas, señaladamente por el escultor Julio Antonio, además de Asúa, García Berenguer y Gómez Gálvez.

La repercusión de la charla valleinclaniana fue irrelevante, al margen de la nota de prensa que el día 10 de febrero reprodujeron una multitud de diarios de todo el país[5]. Prácticamente el evento habría quedado como un simple dato biográfico si no hubiera remediado tal pérdida el veterano diario vallisoletano *El Norte de Castilla*, que bajo la firma R.S.G. (redactor que no he podido identificar) recogió una amplia reseña del discurso. Valladolid no tenía, por aquel entonces, un importante entramado de diarios como sí lo tenían otras ciudades, y al margen del gran periódico, sólo contaba con otra cabecera, el *Diario Regional*, publicación que obvió de manera harto sorprendente la labor del Ateneo con su ciclo conferencístico y que dio cuenta de la intervención de Valle-Inclán por primera vez en su ciudad con una ridícula nota:

[5] Ofrezco la reproducción de la nota que puede leerse en *La Correspondencia de España*. Madrid. 10 de febrero de 1917: 7: «Inauguración de un curso. / VALLADOLID. (Viernes, noche.) Se ha inaugurado el curso de conferencias extraordinarias organizado por el Ateneo. Por insuficiencia de local en el Ateneo, el acto se ha celebrado en el teatro Lope de Vega, que presenta brillante aspecto, ocupando distinguidas damas las localidades de preferencia. / De la conferencia ha estado encargado don Ramón del Valle-Inclán, quien pronunció un primoroso discurso, recorriendo diversas manifestaciones del Arte, dando pruebas de un gran ingenio y extensa cultura, que cautivaron la atención de sus oyentes. / El Sr. Valle-Inclán fue ovacionado. La Junta directiva del Ateneo le ha obsequiado con un banquete.»

Valle-Inclán en Lope de Vega

Ayer a las seis y media de la tarde el eximio escritor, don Ramón del Valle-Inclán, dio en el Teatro de Lope de Vega una interesante conferencia acerca del tema «Tres modos estéticos», siendo muy aplaudido por la concurrencia tan ilustrada como distinguida que acudió a oírle. (*Diario Regional*. Valladolid. 10 de febrero de 1917).

«Tres modos estéticos» en la urdimbre de *La lámpara maravillosa*

La elaboración de *La lámpara maravillosa* es difícil de historiar. Su redacción y difusión fue compleja, pues fue un libro construido a lo largo de un amplio período temporal y que hubo de verse anticipado a la edición en libro con una pequeña multitud de fragmentos que fue editando el escritor en la prensa de la época. Que conozcamos a día de hoy, Valle-Inclán llegó a ofrecer hasta dieciocho fragmentos que ya conformaban, en conjunto, la mayor parte del libro antes de que este concluyese su impresión definitiva el 8 de febrero de 1916.

Para Garlitz (1987: 193), se inicia la realización de la obra en los textos editados en *Nuevo Mundo* del 30 de mayo al 6 de junio de 1912. Afirma que, en conjunto y a través de los pre-textos conocidos, la obra se elabora entre el 30 de mayo de 1912 y el 13 de diciembre de 1915, fecha en la que aparecería la última entrega previa a la edición del libro, titulada «Gnosticismo estético» (Garlitz: 1987: 194)[6]. No obstante, este es un trabajo de investigación ya muy veterano, y las indagaciones en la prensa periódica han permitido rescatar muchos escritos previos de la órbita del tratado estético. En realidad, *La lámpara maravillosa* es la síntesis de las ideas estéticas del autor elaboradas hasta ese año de 1916, al margen de otras cuestiones que atañen a lo esotérico y a lo hermético, que aquí nos interesan menos, y dichos conceptos empiezan a establecerse desde sus orígenes literarios. No faltan en *La lámpara maravillosa* desarrollos de sus intuiciones estéticas presentes en trabajos muy anteriores, como, por ejemplo, en el artículo «Modernismo», de 1902. Asimismo, en 1910 edita un breve texto en la revista madrileña *Europa* que, si bien no fue utilizado en los *Ejercicios espirituales*, sí está en la línea de esta obra: «Las lumbres de mi hogar»[7]. Es posible que Valle olvidase este breve escrito; pero, curiosamente, ese mismo año y en Argentina, en el marco de una confe-

[6] Por ejemplo, desconocía en aquel entonces la publicación de «La piedra del sabio», fragmento presentado el 1 de enero de 1916 en *La Esfera*, y que podría ser considerado como el último pre-texto aparecido antes de la edición príncipe.

[7] Recuperado en Serrano Alonso: 1987: 346-349.

rencia pronunciada en el Teatro Nacional de Buenos Aires, al dar conclusión a la disertación sobre «Los excitantes», expone un breve ensayo sobre «cosmogonía»[8] que, en alguna medida, pudo utilizar posteriormente en la elaboración de *La lámpara maravillosa*. Dicho «ensayo» es interesante en cuanto que avanzó allí alguna de sus teorías, muy especialmente la de la «visión de altura» que desarrollaría a partir de la escritura y publicación de *La media noche* (1917):

> «En la tierra el hombre sólo puede ser centro de amor como lo fue Claris.»
>
> Esta teoría o sensación del centro lleva a Del Valle-Inclán a desenvolver toda una estética, por la cual el artista debe mirar el paisaje con «ojos de altura» para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables.
>
> «Conservando, pues, en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento.
>
> Además hay que transformar las figuras quitándoles aquello que no haya sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles.» (Valle-Inclán: 1910).

La construcción textual de *La lámpara maravillosa* se remontaría, pues, a algún momento no determinado temporalmente pero que podría rondar el año 1910. Este breve ensayo que completó la conferencia «Los excitantes» nos pone sobre una pista muy interesante: el valor de las disertaciones valleinclanianas para el conocimiento de la elaboración de su única obra ensayística. Prácticamente nadie ha tenido en cuenta el hecho de que Valle desarrolló de forma oral, seguramente cuando el libro estaba casi finalizado, muchas de las ideas que expone en su obra en un conjunto de conferencias impartidas en el Ateneo de Madrid[9]. Por un lado,

[8] Durante bastante tiempo, y gracias a que Robert Lima (1972) incluyó el dato en su bibliografía, se creyó que Valle-Inclán había publicado un artículo titulado «Cosmogonía» en el diario *La Nación* de Buenos Aires el 29 de junio de 1910, error en el que caímos otros bibliógrafos. Reinsiste en su más reciente trabajo bibliográfico (Lima: 1999: 41), donde apunta que es «Essay which expresses ideas similar to those later developed fully in *La lámpara maravillosa*». Es una noticia «de oído», pues, sin lugar a dudas, no lo comprobó. Finalmente localicé dicho supuesto texto en el cierre de la reseña de esta conferencia, que podrá leerse en mi próxima edición crítica de las *Conferencias completas* de Valle-Inclán.

[9] Estas conferencias fueron «El quietismo estético», el 13 de marzo de 1915, «Guía espiritual de España. Santiago de Compostela», el 9 de mayo de 1915, y una serie de cinco disertaciones que, justo en vísperas de la publicación del libro, y con el título de «La

es cierto que no nos ha quedado de estas conferencias, y siempre en el mejor de los casos, más que una o varias reseñas. Éstas, necesariamente, son frustrantes para nuestros intereses debido a que como tales recensiones nunca son otra cosa que un breve resumen de un amplio discurso oral, y realizadas por oyentes con mayores o menores cualidades y conocimientos como para reproducir fielmente los conceptos que ofrece el orador, y el desarrollo de los mismos. Esperar el reflejo exacto y correcto de una conferencia de un intelectual de la Edad de Plata en una reseña periodística, o en un conjunto de ellas, es sencillamente una quimera.

También sabemos que Valle-Inclán nunca redactaba sus discursos, y que en el mejor de los casos disponía de unos muy breves y esquemáticos guiones sintéticos que le debían servir para seguir un curso ordenado en su plática. En alguna ocasión, poco tiempo después de dictar la conferencia, aparecía un texto editado que podía tener que ver con la lección recientemente impartida. Este fue el caso de las disertaciones sobre «La lámpara maravillosa» en el Ateneo de Madrid en la segunda mitad de enero de 1916, sólo unos días antes de que se terminase de imprimir el libro del mismo título. Incluso puede ser el caso de la conferencia «El quietismo estético», efectuada el 13 de marzo de 1915 de nuevo en el Ateneo, pues quince días después, el 3 de abril, la revista *La Esfera* editaba un escrito de Valle con el mismo título. ¿Esta publicación era la versión literal del discurso que impartió don Ramón en el salón ateneístico de Madrid? No lo podemos saber a ciencia cierta, pero por lo que reflejan las reseñas de la conferencia poca relación hay entre el escrito editado y la charla de dos semanas antes. Sin embargo, no hay duda alguna de que las conferencias en el Ateneo de la capital en 1915-1916 están íntimamente vinculadas con la creación y edición de *La lámpara maravillosa*.

Otro caso muy distinto es la vida posterior de la estética *lamparística* -distinta de la estética valleinclaniana, porque la centrada en *La lámpara maravillosa* se concreta en la interpretación simbolista del arte-, que aún se difundió en fragmentos extraídos de los *Ejercicios espirituales* o de la reedición de los fragmentos impresos previamente a la versión definitiva[10].

lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales», impartió consecutivamente entre los días 17 y 21 de enero de 1916. Sólo se han tenido en cuenta estas conferencias en los trabajos de Jesús Mª Monge (2002 y 2003), quien recupera un par de reseñas desconocidas.

[10] Como con toda la obra de Valle-Inclán, es imprescindible el conocimiento de los libros del autor a partir de verdaderas ediciones críticas. Próximamente podremos disponer de un estudio riguroso sobre este libro capital gracias al trabajo doctoral de Carmen Vílchez.

Hasta la fecha no teníamos conocimiento de revisiones o reelaboraciones posteriores a la *editio princeps*, salvo la reedición del tratado en 1922; es decir, no teníamos constancia de revisitas del autor a tal estética una vez concluido el libro. Sin embargo, en 1917, y con motivo de la invitación que recibió del Ateneo de Valladolid, rescató algunas ideas de su obra ensayística para construir un discurso de carácter estético absolutamente deudor de los conceptos desarrollados no sólo en *La lámpara maravillosa*, sino en el conjunto de conferencias ateneístas de Madrid en 1915-1916. Estos conceptos aún tendrían una última extensión en 1919, cuando en Santiago de Compostela imparta una conferencia en homenaje del recientemente fallecido escultor Julio Antonio, admirado amigo del escritor gallego, donde el pensamiento estético *lamparístico* vuelve a reaparecer, casi como canto del cisne de una perspectiva artística de tono simbolista que ya empezaba a periclitar en la poética de Valle-Inclán.

No pretende este trabajo analizar siquiera los elementos esenciales de dicha estética, ya muchas veces glosada por grandes expertos en la misma, como Virginia Garlitz, Etreros, Vílchez y muchos otros, sino recuperar una conferencia perdida, desconocida no sólo como texto, sino como hecho biográfico del autor arosano.

Mi objetivo es dar a conocer un texto inexistente, porque, como ya se ha adelantado más arriba, una conferencia de Valle-Inclán es un imposible textual, sumamente efímero porque sólo vivió en los minutos en que el escritor lo pronunciaba[11]. Ya lo dice el propio reseñista, y único, de la conferencia en la ciudad castellana:

> La exposición (…) desaparecerá, para desgracia nuestra y de los lectores, en estas líneas. Es algo que, como el humo del incienso, se evapora, muy a pesar nuestro. Queda un montoncillo de febles ideas, que con un poco de esfuerzo se recuerdan, pero que no se aciertan a definir y a adornar con sus mejores pompas, como lo hace el muy ilustre señor don Ramón María del Valle-Inclán. (*El Norte de Castilla*, 10 de febrero de 1917)

Apuntes de «Tres modos estéticos»

Una de las mayores necesidades para el conocimiento integral de la obra de Valle-Inclán es la elaboración de una *Estética* del autor, tanto diacrónica como sincrónicamente analizada. El escritor gallego, lo comprendemos bien, fue un continuo teorizador estético, y aunque sabemos

[11] Para no repetirme, véase la explicación que intento ofrecer sobre estos textos inexistentes que son las conferencias de Valle-Inclán en Serrano Alonso: 2012.

que la mayor parte de su deliberación artística se perdió en miles de charlas de café[12], sería una ingenuidad creer que todo lo que nos legó don Ramón fue *La lámpara maravillosa*, pieza central de su pensamiento estético dejada por escrito, pero de ninguna manera testimonio único. Por fortuna, podría reconstruirse en gran medida ese pensamiento utilizando un elevado número de documentos del más variado cariz, que poco a poco se han ido rescatando y estimando para el estudio de la poética valleinclaniana. Artículos, entrevistas, cartas y, por supuesto, conferencias, van reconstruyendo ese muro de ideas en donde el autor va desarrollando un más que complejo sistema estético.

Este trabajo, por supuesto, no busca establecer esa *Estética*, sino aportar una pieza más para su reconstrucción, que hasta hoy había permanecido perdida. La conferencia «Tres modos estéticos» nos remite, ineludiblemente, al tratado estético-espiritual de Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, editado tan sólo unos meses antes. El discurso vallisoletano nace de la autoexégesis a la que el autor continuamente se está sometiendo desde años atrás y que, accidentalmente, cristaliza en el ensayo de 1916. La continua reflexión artística subsiste, y bien podría don Ramón haber escrito años después una segunda parte de sus *Ejercicios espirituales* para reflejar sus nuevas meditaciones. No obstante, «Tres modos estéticos» no puede ser otra cosa que una estela de su reciente obra, al mismo tiempo que desarrolla nuevos principios que pocos meses después empezarán a ver la luz en la «Breve noticia» que prologará su novela *La media noche* (editada en junio de 1917).

Por supuesto, esta conferencia no pretendería ofrecer una síntesis de su magno tratado simbolista, sino tan sólo encarar algún aspecto estético y, sin lugar a dudas, exponerlo de una forma menos hermética y oscura de como lo hace en el volumen recientemente editado. Pero para saber qué es lo que pudo decir Valle-Inclán aquella tarde del 9 de febrero de 1917 en Valladolid sólo disponemos de una única reseña, seguramente bastante incompleta fruto de lo que el redactor pudo recoger del discurso oral, y sólo a través de los detalles que refleja de esta disertación podremos hacernos una idea de cuáles fueron los conceptos manejados por el escritor.

Sin embargo, hay que empezar lamentando que este recensionista no cumpliese con lo esencial de su encomienda: no despeja en ningún

[12] Conocida es la idea que expresó Luis Araquistáin, y al que siguió Pérez de Ayala, sobre la necesidad de adjuntarle a Valle-Inclán un «Boswell», como le sucedió al doctor Johnson, para que alguien se encargase de levantar acta de todas las ideas que don Ramón iba vertiendo al aire, y donde se perdían. Véase Serrano Alonso: 2006: 199.

momento el sentido del título de la conferencia. Esos «Tres modos estéticos» de los que debió charlar el autor gallego acaso podemos vislumbrarlos, imaginándolos, a partir de lo que se refleja en el resumen periodístico. Pero aventurar el sentido del discurso es una simple suposición. ¿Los tres modos estéticos pueden ser los estilos artísticos grecorromano (clásico), italiano (renacentista) y castellano? Acaso, pues es lo único trino que puedo discernir de la labor del periodista.

Casi todos los aspectos que trata Valle-Inclán en sus palabras tienen su raíz en *La lámpara maravillosa*, pero se desarrollan de forma o bien no tan explícita, o con otra perspectiva. En la conferencia, el escritor intenta resultar más diáfano y preciso. Por ejemplo, la plática se abre con un aspecto que, para un modernista más que convencido como él, es esencial, y que parte del principio latino *Ars gratia artis*, popularizado en el período finisecular por la labor de Théophile Gautier. La gratuidad del arte es una respuesta al positivismo decimonónico que el escritor enarbola en diversas ocasiones y con distintos argumentos. Aquí lo hace de nuevo. La expresión de tal idea se encuentra ya en los *Ejercicios espirituales*, pero su manifestación allí ni es argumentativa, ni siquiera clara:

La lámpara maravillosa

Conocemos con un conocimiento que busca la razón de utilidad, y esclavos del impulso oscuro del eterno semen, no podemos descifrar el sentido esotérico del mundo. Para llegar a tan sutil y trascendente estado hay que amar todas las vidas como ellas se aman, y conocerlas fuera de los sentidos, como ellas se conocen, en un supremo alejamiento de cuanto a nuestros fines dice utilidad. (Valle-Inclán: 1916: 146).

«Tres modos estéticos», 1917

La idea del arte aparece siempre confundida con la de utilidad. ¿Tenemos esbozada una estética nueva con estas palabras? «No se es estético, sino se es útil», afirma Valle-Inclán. Aprendemos porque necesitamos aprender. El tema de la estética lo forman las cosas que en un principio fueron útiles a la humanidad, cuando ya no lo son; las armas rudimentarias que el hombre emplea un día para defenderse y pelear con las fieras, más tarde son transportadas a la estética, despojadas de su utilidad. (…) «Si amamos con desinterés las cosas de las que el arte se alimenta, es porque un día fueron útiles a la humanidad». Las horas crepusculares, el nacer y el morir del día, son los momentos en que edifican su obra los artistas.

Muchos de los argumentos e ideas que expresa en la disertación ya habían sido expuestas, de forma escrita u oral, y volverían a desarrollarse en trabajos posteriores. Conceptos que se transportan de artículos a conferencias, de conferencias a libros, de libros a conferencias. El estudio y organización de esta gran tela de araña que Valle-Inclán fue tejiendo a lo largo de los años, elaborándola y reelaborándola continuamente, constituirá en un futuro esa *Estética* del gran autor gallego. El conjunto de las en torno a sesenta conferencias valleinclanianas de las que tenemos noticia, el examen de las ideas expuestas en este grupo de textos orales, tendrá que ser un material imprescindible para la elaboración de ese objetivo imprescindible para el conocimiento de la obra de don Ramón.

«Tres modos estéticos», como texto oral, se centra realmente en un único motivo del que brotarán otras líneas a través de las cuales afronta aspectos diversos que, sin lugar a dudas, son especialmente relevantes para Valle-Inclán. El asunto central es la función del arte -no su utilidad procurada- como medio esencial para la perduración del espíritu humano en cada uno de sus tiempos históricos[13]. El análisis de los elementos fundamentales que constituyen esta necesidad se va justificando mediante conceptos que son ejemplificados, los primeros con elementos animales (sobre la falta de necesidad de lo útil en el arte, con los gatos civilizados de los que hubiera de salir uno que fuese escritor), y sobre la fortaleza de los pueblos (con la escasa capacidad de propagación de los elefantes y la inmensa reproductividad de las moscas), y los siguientes con modelos y artistas históricos (la Venus de Milo, la Gioconda, Velázquez, el Greco…).

Las ramas que de semejante tronco van surgiendo se extienden en la explicación de otros principios artísticos, como la función de la creación como fusión del pasado y el futuro, generando la armonía, la manifestación del espíritu castellano a través de su sentimiento estético sombrío y doloroso, o el quietismo como antídoto a las degeneraciones temporales. Resumen de algunas de sus nociones esenciales en torno a la estética, pero conceptos algunos de ellos centrales en el pensamiento artístico de Valle-Inclán: la gracia helénica, el quietismo, la naturaleza como definidora del carácter creativo, la emoción como objetivo de transmisión estética, etc.

[13] Castro Delgado: 2012, a propósito de la estimación que el escritor tenía por el retrato, sintetiza este concepto de perpetuidad del arte de la siguiente manera: «si la emoción de eternidad guía la estética de Valle-Inclán, a través de la memoria, la razón de ser del retrato pictórico, en mayor grado que otros géneros artísticos, y con independencia de escuelas y estéticas más particulares, es la de hacer eterno lo perecedero, fijándolo para el recuerdo.»

En la edición del texto que se presenta como apéndice a este trabajo podrá, en alguna medida, presenciarse el debate intertextual al que se somete el autor, pues recojo algunas referencias a conceptos similares o desarrollados de otros modos en diversos discursos o textos. Por uno de esos azares que tiene la vida, varias de las exposiciones valleinclanianas que pudo escuchar en Valladolid el joven y magnífico escultor Julio Antonio, que acompañó al escritor en su viaje pucelano, las repitió don Ramón sólo dos años después cuando pronunció otra conferencia en Santiago de Compostela, pero ahora para analizar la obra del recientemente fallecido Julio Antonio [14].

Javier Serrano Alonso
Universidad de Santiago de Compostela

[14] Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Ramón del Valle-Inclán: a prensa e o sistema editorial», de la Xunta de Galicia (INCITE09 263 078 R), y en el proyecto de investigación «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán», del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-24130).

Apéndice

LAS CONFERENCIAS DEL ATENEO
«TRES MODOS ESTÉTICOS»,
POR DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Ateneo de Valladolid, Teatro Lope de Vega
9 de febrero de 1917

El Norte de Castilla. Valladolid. 10 de febrero de 1917: 3[15]

La inauguración del curso

Ayer tarde, en el teatro Lope de Vega, se inauguró con un éxito envidiable el breve cursillo de conferencias extraordinarias organizado por el Ateneo de Valladolid.

La sala del elegante coliseo presentaba un aspecto muy animado y gentil, pues la totalidad de las plateas y palcos principales, así como la mayoría de las butacas y localidades que se abonaban hallábanse ocupadas por distinguidas familias, incluso muchísimas bellas damas y elevadas personalidades. Lo cual es una prueba evidente del entusiasmo que en el público despiertan estas conferencias.

Ya en la primavera del año 1915, Unamuno, Carracido, Royo Villanova, Silió y otros relevantes pensadores de la España novísima, nos honraron con su visita para hablarnos, desde el mismo sitial, de cosas científicas y bellas.

Si el Ateneo, en su misión educadora, considera insuficiente el trabajo ordinario de conferencias y veladas, este perfecto curso que ahora organiza para hacer desfilar ante el público de Valladolid las figuras más preeminentes del trabajo intelectual, puede colmar todas sus aspiraciones.

Más brillante todavía que el anterior, este curso de conferencias, en el crítico momento de dudas e hipótesis en que se halla sumido nuestro país, puede tener la virtualidad de llevar un poco de ecuanimidad a nuestros ánimos.

La disertación

El ático prosista gallego, autor de las maravillosas *Sonatas*, rompió ayer el hielo del público con su palabra autorizada de un no sabemos qué vago perfume, hablándonos con sencilla unción de temas estéticos.

Don Ramón María del Valle-Inclán se hizo aplaudir por su charla, con entusiasmo de verdad del selecto auditorio.

Hizo un brevísimo preámbulo de saludo y entró resueltamente en el asunto de su conferencia: *Tres modos estéticos*. Valle-Inclán dijo cosas admirables de

[15] Agradezco a mi compañero de Facultad y amigo José María Anguita Jaén su generosidad y ayuda para conseguir los materiales esenciales con los que se ha realizado este estudio.

la ciencia de lo bello, del arte italiano, del griego y del nuestro. Todo ello sazonado con la elegancia de su palabra –que tanto nos recuerda la de sus novelas–, con plásticas imágenes, con supremo gusto. La exposición, la manera suya de decir las cosas, obra de verdadero artífice del Renacimiento, desaparecerá, para desgracia nuestra y de los lectores, en estas líneas. Es algo que, como el humo del incienso, se evapora, muy a pesar nuestro. Queda un montoncillo de febles ideas, que con un poco de esfuerzo se recuerdan, pero que no se aciertan a definir y a adornar con sus mejores pompas, como lo hace el muy ilustre señor don Ramón María del Valle-Inclán.

La idea del arte aparece siempre confundida con la de utilidad. ¿Tenemos esbozada una estética nueva con estas palabras? «No se es estético, sino se es útil», afirma Valle-Inclán. Aprendemos porque necesitamos aprender. El tema de la estética lo forman las cosas que en un principio fueron útiles a la humanidad, cuando ya no lo son; las armas rudimentarias que el hombre emplea un día para defenderse y pelear con las fieras, más tarde son transportadas a la estética, despojadas de su utilidad. Si los gatos pudieran llegar un día a civilizarse, y uno de ellos saliera literato, seguramente que su poema mejor sería para los tejados y las chimeneas, ya que en este modesto y vasto mundo limítrofe a las nubes y al sol, es donde se amaron, y el recuerdo de la utilidad que en su época salvaje les prestó sería un inefable motivo de estética. «Si amamos con desinterés las cosas de las que el arte se alimenta, es porque un día fueron útiles a la humanidad». Las horas crepusculares, el nacer y el morir del día, son los momentos en que edifican su obra los artistas.

Los pueblos jóvenes miraron atentamente al porvenir, en ellos la idea capital era el deseo de perpetuarse a través de los siglos, de no acabar. Lucharon para salvar todos los riesgos y peligros que les rodeaban y poder perdurar a través del tiempo; probablemente sin estos peligros desaparecería la especie humana. Un pueblo fuerte, un pueblo que no teme al peligro y le combate, es fácil que desaparezca[16]. En la especie animal, el elefante cada vez abunda me-

[16] En este sentido Valle-Inclán llevaba años meditando y escribiendo, y así, por ejemplo, en la serie de artículos sobre la Exposición de Bellas Artes de 1908, según Mascato Rey (2012: 236) don Ramón estimaba que «en el modernismo existe una voluntad de perdurar en el tiempo -en la que se da la suma de gracia, emoción y verdad-, que remite en última instancia a la definición de Baudelaire, pero existe también el accidente, lo transitorio, la técnica…». Desde este punto inicial, la meditación acerca de la eternidad para el escritor gallego se irá refinando y completando: «La eternidad es para el escritor cifra del triunfo de la obra sobre el tiempo; y la manera de expresarla en arte debe estar vinculada al camino para transportar los sentimientos estéticos que esta produce fuera del tiempo cronológico.» (Mascato Rey: 2012: 242) , y, en resumen, «Valle-Inclán define Eternidad como la suma de tres virtudes estéticas: Gracia, Emoción y Verdad, cada una de las cuales se corresponde con un concepto relacionado con la manera de abordar la obra de arte, siendo sus paralelos las ideas de danza, armonía/consonancia y memoria.» (Mascato Rey: 2012: 333).

nos, pues al comparar su grandeza y su fuerza con la magnitud de los peligros que ha de vencer, se considera seguro y es parco en reproducirse; las moscas, en cambio, humilditas y tímidas, por la multiplicidad de los peligros que tienen que vencer, se reproducen en proporciones alarmantes para asegurarse la perpetuidad de su especie. Claro está que todos esos medios puestos en juego para la conservación, son útiles. El padre es la razón generadora[17].

Los griegos quisieron hacer la representación de la especie en la estatuaria. No se ve nunca en las imágenes griegas la concreción del hombre individual, sino de la raza seleccionada y pura. En el arte griego anima el principio estético de la perdurabilidad con la idea estética de mirar a lo futuro. Idea erótica, romántica, pues el romanticismo es un credo artístico lleno de posibilidades infinitas, como el grano de trigo, que lleva en sí el germen de muchas cosas.

Pero cuando, al desenvolverse la vida de los pueblos y ser menor el número de peligros con que luchar para su conservación, se encuentran que tienen una edad vivida, miran entonces hacia atrás. No les alimenta ya el ansia de penetrar en lo futuro. La conciencia, el sentimiento íntimo de haber sido y haber obrado, es en ellos un motivo poderoso; la conciencia, que es el recuerdo de todos los días vividos, y, según Apolonio de Tiana[18], «el primer momento es

[17] Acaso con un sentido distinto, volvió a utilizar estos conceptos en una curiosa conferencia impartida cuatro años después nada menos que en la Academia Militar de West Point, donde habló de la guerra. Como bien señala su descubridora, Amparo de Juan Bolufer (2008: 242), «Constituye la última vuelta de tuerca a un tema presente en numerosas obras de Valle-Inclán desde comienzos de siglo. Determinados personajes como Bradomín realizan panegíricos del poder destructivo de la guerra y de la crueldad en las batallas, ya que es preciso destruir para crear.» En efecto, Valle-Inclán lo expone en West Point de la siguiente forma: «"La guerra, y no es paradoja, también es pobladora." (Todos los oficiales y cadetes, las damas y las profesoras, hacen un movimiento de sorpresa ante la rotunda afirmación de don Ramón del Valle-Inclán). / "Ved los pueblos guerreros como el Islam. La guerra enciende la lujuria; los dioses oyen siempre aquellas palabras del rey Lear: ¡Cielos, encended los vientres en lujuria, porque necesito soldados!" / Diserta sobre este punto discretamente y continúa hablando de los animales de vida amenazada que son los que más se reproducen. Recorre el orden de las especies inferiores hasta detenerse en la mosca; luego habla del elefante y dice: "El elefante parece por su fuerza y su posición en la selva hallarse libre de riesgos, y así se olvida de reproducirse. Esto, más que cambios climatológicos, explica la desaparición de los monstruos antediluvianos. Las guerras son sagradas porque encienden la voluntad de vivir y afirman la especie. El hombre en sus orígenes era reacio a la lujuria. Todos los grandes textos religiosos preceptúan: creced y multiplicaos. Los antiguos bíblicos son contra la lujuria estéril, la lujuria del monstruo, la que no crea."» (*La Prensa*, New York, 23 de diciembre de 1921; apud. Juan Bolufer: 2008: 266-267).

[18] Matemático, filósofo y gnóstico griego, perteneciente a la escuela pitagórica. Fue contemporáneo de Jesucristo. Está considerado como una figura de enorme trascendencia en diversas místicas (como, por ejemplo, en el brahmanismo hindú). Llegó a ser con-

el primer momento». He aquí el arte romano que busca el hombre individualmente, en oposición al arte griego, que buscaba el arquetipo de la especie…

Cuando el hombre mira al porvenir, a perpetuarse, no interviene en el arte más que el elemento tierra; después, cuando el arte se sutiliza, el arte es otro elemento que interviene en la estética. El primer momento del arte corresponde al concepto del padre, la tercera manifestación, al espíritu, Paracleto[19], la Conciencia, y como transición está la armonía, el verbo. La armonía del que mira adelante con la del que mira hacia atrás, sólo la consiguió el pueblo griego. «Verbo»[20], enlazar armonía de las cosas. El griego, al enlazar las cosas contrarias, crea el monstruo persiguiendo siempre el arquetipo de belleza, forma el andrógino, compendio del hombre y de la mujer[21].

Así la Venus de Milo tiene la estatura y proporción reveladora del sexo contrario. Leonardo da Vinci busca esta armonía en su Gioconda enlazando los movimientos contrarios: toda su movilidad no está ni en el pasado ni en el futuro, o va a sonreír, o ha sonreído…[22] Velázquez enlaza los momentos contrarios

---

sejero del emperador Vespasiano, y tras su muerte se le dedicaron honores divinos. Es famosa su biografía escrita por Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana*). Este pensador griego interesó enormemente a Valle-Inclán debido a su trascendencia en la literatura hermética. En *La lámpara maravillosa* lo trata de «mago» (Valle-Inclán: 1916: 101).

[19] Paracleto, transcripción del término griego παράκλητος, se entiende por «consolador», aplicado al Espíritu Santo.

[20] El propio Valle-Inclán explicó minuciosamente en otra conferencia su concepto de «Verbo»: «Definió luego la idea del Verbo, que en teología como en gramática significa atracción, amor, enlace del momento pasado y el que se anuncia, comparándola con la filosofía de Platón, que por enlace de los sexos opuestos llega a la creación del arquetipo, inmortal y sin sexo propio porque, como la Venus de Milo y el Apolo, determinan las formas eternas; establece un bello símil con los crepúsculos matutino y vespertino, puntos de enlace del día y la noche, sellando, como El Verbo, el enigma del Presente, así como el Paracleto, que es la unidad de conciencia, sella el enigma del pasado.» (Valle-Inclán: 1926). Atiéndase a que está manejando casi siempre, a lo largo del tiempo, estos mismos conceptos, así como los mismos ejemplos.

[21] En la conferencia sobre Julio Antonio que pronunció dos años después en Santiago de Compostela concede al arte clásico la función de enlazar en uno el todo al preocuparse de representar la esencia y no la individualidad: «El arte griego es el enlace; por eso no trata de representar un hombre o una mujer, sino que representa la esencia de lo masculino y la esencia de lo femenino.» (Valle-Inclán: 1919).

[22] «Recordará (…) el androginismo o angelismo de la Venus de Milo, sobre el cruce en la Gioconda, de la sonrisa que pasa a pensamiento y del pensamiento que pasa a sonrisa» (Valle-Inclán: 1915). Aún precisa más en la conferencia que pronunció en 1923 en Bilbao sobre Juan de Echevarría: «Y cuando los griegos depuran su arte y surge la forma de la Venus de Milo, hallamos que la Venus de Milo es una suma de líneas masculinas y líneas femeninas en una suprema armonía» (Valle-Inclán: 1923). Agrega años después que «hay tres modos de considerar a los héroes literarios y artísticos.

de la luz, no pinta el aire libre, matizando cada momento de luz: trabajando en el palacio de los Austrias, con ventanas al norte, crea la luz estática, armonía de todos los momentos[23]. Y así todo el arte clásico es enlace, amor, y el ansia del artista será encontrar reunidas en sí todas las cosas del Universo…

La pintura del Renacimiento italiano tiene una cierta gracia franciscana; es un amor del Evangelio, en todo lo que tiene de campesino y de popular. En cambio, la interpretación castellana busca en el Evangelio lo cruel, lo sangriento, lo trágico. Y es que nuestro pueblo no puede mirar a la naturaleza, pues Castilla no es, como el golfo de Nápoles, placentera para los ojos[24]. Aquí el hombre se aisla, mira dentro de sí lo que ha vivido, y como el vivir es dolor, el castellano, y todos los pueblos de la llanura calcinados por el sol, tienen un

Por encima del autor, a su nivel y por debajo. Que el héroe es superior al artista, es tendencia griega, que se expresa en la Venus de Milo y en el Apolo, en estos seres que no tienen sexo, en realidad, porque son ambiguos, como la Venus de Milo, que tiene facciones masculinas. Y es que los seres perfectos son los que no se producen. La ambigüedad es, perfectamente, la eternidad. Los ángeles no se reproducen» (Valle-Inclán: 1935).

[23] El concepto de la luz en el estudio de Velázquez es un motivo que se reitera continuamente en sus conferencias, y así lo encontramos en la que pronuncia en Madrid en 1915 sobre «El quietismo estético», que luego reflejará en *La lámpara maravillosa* un año después. Veamos cómo lo plantea en ambos textos: «Hagamos —decía el quietista Miguel de Molinos en el siglo XVII— como la nave que, llegada a puerto, olvida el oficio de la vela y del remo. Busca nuestro teólogo una ilustración a la doctrina: se acuerda de Velázquez. Lo imagina trabajando en su galería de Palacio, a toda hora de la mañana y de la tarde. No pinta la luz accidental, la que pasa, la que no existe; no pinta el acaso dinámico del momento ni repara en «el flemón que le salió aquel día al buen señor». Pinta lo estable, pinta la luz general, pinta el día, pinta el tiempo» (Reyes: 1917: 89-90); «A Don Diego Velázquez yo me lo figuro en una vasta estancia encalada, con su brasero de cobre en el fondo, sus puertas de tracería obscura y una ventana abierta sobre el cielo norteño. La claridad del día penetra igual, sin accidente durante muchas horas, y entre largos espacios de reflexión pinta Don Diego. La luz aparece aprisionada, es una creación del pintor para el cuadro y un bien gozado largamente. El español y el florentino, con maneras diversas, expresan el mismo concepto metafísico y estético que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita» (Valle-Inclán: 1916: 141-142). Y aún reaparecerá en la conferencia sobre Julio Antonio de 1919, en otra sobre el arte gallego dictada en Santiago de Compostela en 1923, en la que sobre «Motivos de arte y literatura» ofreció en Gijón en 1926, o en la de «Autocrítica literaria» expuesta en Oviedo también en 1926, entre otros textos.

[24] Ya manejaba esta idea, de contrarios enlazados, en la conferencia que sobre «Los excitantes» desarrolló en Buenos Aires en 1910: «El sol y la soledad son, asimismo, dos excitantes que con el ayuno hicieron el manjar espiritual de los padres del genio. Y así el ayuno y el sol de Castilla han hecho el espíritu español.» (Valle-Inclán: 1910).

arte triste, torturado. San Antonio Abad es el santo que más semejanza tiene con los santos castellanos: retirado a la Tebaida, no ve más que desiertos de arena y cierra los ojos de la carne, teniendo las mismas visiones atormentadas que tuvieron los santos de Castilla…

Este arte español, sombrío, encuentra un nuevo elemento, la «llama», el fuego, que es siempre una tortura. La gracia castellana, que es la llama en Berruguete, es la idea contraria a la gracia helénica, ésta es una condición que realza las cosas bellas, según Platón.[25]

El artista español, que busca la belleza de carácter, de accidente, prefiere mendigos, viejos, figuras sarmentosas, bufones. Pero estas figuras horribles, en el momento en que definen su conciencia, son admirables. Lo difícil es hallar el gesto, la idea de permanencia a través de todas las volubilidades. ¿Cómo encontrar el gesto? Greco es acaso el único pintor español que pudo hallarlo; en aquel bizantino influyó mucho una de las primeras figuras que él pintara. El retrato del cardenal Tavera le hizo sobre la mascarilla que recogió el gesto de su muerte, que es el que mejor define el gesto de la vida, desaparecidos que son los mil fútiles azares que pudieron marcar en nuestro semblante gestos que no son los verdaderos definidores de la personalidad.[26]

---

[25] «Las ideas platónicas son intuiciones del quietismo estético, en cuanto todo lo inmutable es eternamente bello.» (Valle-Inclán: 1916: 124).

[26] En *La lámpara maravillosa*, en su sección «El quietismo estético», desarrolla ampliamente la misma idea: «Domenico Theotocópuli, bajo la insignificancia de nuestras actitudes cotidianas, sabía inquirir el gesto único, aquel gesto que sólo ha de restituirnos la muerte. En el hospital de San Juan Bautista está colgado a la sombra del presbiterio el retrato del Cardenal Tavera. Una figura monástica, de ojos cavados y macerada sien. Domenico Theotocópuli parece ser que no había visto nunca a ese terrible místico, y alguien cuenta que la pintura donde le representa es una evocación hecha sobre la máscara mortuoria calcada por Alonso Berruguete. Confirmado está en papeles viejos que cuando el pintor cretense llegó a la ciudad castellana ya se cumplían treinta años desde que había pasado por el mundo el prócer Cardenal Don Juan de Tavera. Pero la máscara donde la muerte, con un gesto imborrable, había perpetuado el gesto único, debió ser como la revelación de una estética nueva para aquel bizantino que aún llevaba en su alma los terrores del milenario y las disputas alejandrinas.» (Valle-Inclán: 1916: 198-199). No obstante, parece que la primera ocasión en la que emplea este ejemplo fue en la conferencia «Concepto de la vida y de arte» que expuso en Valencia en 1911: «Elogia al Greco. Todas sus figuras tienen una máscara espiritual que quizá no fuese en muchos momentos la que aquellos personajes tenían, pero es la que sorprendió el artista como más sintética y universal. / La razón de la síntesis pictórica a que llegó el Greco después de su primera manera, quizá fue debida a un incidente, al retrato que tuvo que hacer del Cardenal Tavera, ya muerto, tomando por modelo la mascarilla que del Cardenal había hecho el escultor Berruguete.» (Valle-Inclán: 1911). El concepto de «gesto único», tan asociado al de quietismo estético, se ve reflejada esencialmente en esta conferencia de Valladolid, pues desarrolla con ello su «teoría

El carácter no está en la forma, sino en la razón espiritual[27]. La chispa, mejor que la forma, es la que define al cuarzo. Y esta chispa, esta razón espiritual, hay que buscar siempre, como suprema síntesis de amor y de armonía, que es el arte clásico.[28]

Valle-Inclán supo ahondar en el interés de los oyentes, y en todas las localidades del teatro vimos que las manos se unían para aplaudirle con entusiasmo al terminar.

Presidió el acto el vicepresidente del Ateneo señor Allué, y con él se sentaron en el estrado el rector de la Universidad, señor Valverde, el poeta y literato señor Solano, que el lunes dará la segunda conferencia del curso, y el presidente de la sección de literatura, señor Alonso Cortés.

R. S. G.

———

Anoche, en el hotel de Inglaterra, se reunieron a cenar con el señor Valle-Inclán algunos distinguidos ateneístas, el señor Solano y los señores Asua, García Berenguer, Gómez Gálvez y Julio Antonio, que vinieron de Madrid acompañando al autor de las *Sonatas*.

La sobremesa fue deliciosa, pues Valle-Inclán es un estupendo conversador.

---

simbolista del "gesto único" personalizada y apura literalmente hasta el extremo la estrecha correspondencia literaria entre prosopografía y etopeya, que tiene su origen (…) en el saber popular.» (Santos Zas y Castro Delgado: 2011: 87-88).

[27] Lo que aquí llama «razón espiritual» es lo que siempre mencionó como «sensación», en un primer momento (véase el artículo de Valle-Inclán «Modernismo», de 1902, en Serrano Alonso: 1987: 203-208), y luego «emoción». No parece muy probable que en el transcurso de la conferencia no emplease estas expresiones habituales en él, aunque el reseñista no las recoja. La teoría valleinclaniana sobre la «emoción» es muy compleja y requiere un amplio análisis que aquí no se puede ofrecer. Aún así, Mascato Rey (2012: 238) realiza una síntesis muy adecuada, a la luz del pensamiento de Bergson: «Emoción y verdad, las otras dos características del arte moderno, verdaderamente perdurable —trascendente—, van de la mano. Y ambas son las virtudes estéticas por excelencia (…), la emoción está vinculada al ritmo y efecto de la armonía, una de las cualidades de la belleza audible (…), tiene que ver con la llegada de la modernidad con la autenticidad, la sinceridad, la consistencia entre el fin y los medios (…). su fusión permite superar las limitaciones del tiempo y el espacio en arte».

[28] En *La lámpara maravillosa*, en su sección «El milagro musical», sintetiza esta idea: «El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos, de amor y de armonía» (Valle-Inclán: 1916: 87).

Bibliografía

Castro Delgado, Luisa. (2012). «La concepción valleinclaniana del retrato como "arte del recuerdo"», *Valle-Inclán y las Artes*. M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán (en prensa).

Garlitz, Virginia M. (1987). «La evolución de *La lámpara maravillosa*». *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Dijon. Hispanística XX, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXe Siècle. 193-216.

Juan Bolufer, Amparo de. (2008). «Valle-Inclán en Nueva York: nuevos documentos y conferencia en West Point», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*. 14. 225-268.

Lima, Robert. (1972). *An annotated bibliography of Ramón del Valle-Inclán*. College Park, PA. Pennsylvania State University.

Lima, Robert. (1999). *Ramón del Valle-Inclán. An Annotated Bibliography. Volume I. The Works of Valle-Inclán*. London. Grant & Cutler Ltd.

Mascato Rey, Rosario. (2012). *Claves de la modernidad en la lírica de Ramón del Valle-Inclán: Tiempo, identidad y lenguaje*. Universidade de Santiago de Compostela [tesis doctoral].

Monge, Jesús Mª. (2002). «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)», *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Valle-Inclán* http://elpasajero.com, primavera, 8 págs.

Monge, Jesús Mª. (2003). «Valle-Inclán y las Bellas Artes. 1889-1915». *Cuadrante*. 6. enero. 20-47.

Reyes, Alfonso. (1917). «Valle-Inclán, teólogo». *Cartones de Madrid*. México. Imp. Victoria. 87-91.

Santos Zas, Margarita y Luisa Castro Delgado. (2011). «Valle-Inclán evocado: retratos literarios del escritor (1895-1936)». *Retratos de Valle-Inclán*. Pontevedra. Museo de Pontevedra. 85-125.

Serrano Alonso, Javier. (1987). Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán. *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid. Istmo.

Serrano Alonso, Javier. (2006). «Valle-Inclán ante el espejo. La «autocrítica» valleinclaniana a través de cinco conferencias»., *Anuario Valle-Inclán*. VI. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 31.3. 199-242.

Serrano Alonso, Javier. (2012). «Editar una conferencia de Valle-Inclán. Modelos de edición». *Edición de textos de literatura española*. Ermitas Penas Varela (ed.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela [en prensa]

Valle-Inclán, Ramón del. (1910). «Conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. Los excitantes», *La Nación*. Buenos Aires. 29 de junio. 9.

Valle-Inclán, Ramón del. (1911). «En el Círculo de Bellas Artes. La conferencia de Valle-Inclán [«Concepto de la vida y del arte»]». *La Voz de Valencia*. 30 de mayo. 3.

Valle-Inclán, Ramón del. (1915). «Señor Valle-Inclán: El Quietismo estético (El enigma del matiz)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid. XXIII. Primer trimestre. 1 de marzo. 82-83.

Valle-Inclán, Ramón del. (1916). *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid. SGEL. Imp. Helénica. Opera Omnia I.

Valle-Inclán, Ramón del. (1919). «El tributo de Galicia a Julio Antonio». *El Eco de Santiago*. Santiago de Compostela. 22 de marzo. 1-2.

Valle-Inclán, Ramón del. (1923). «Conferencia de don Ramón del Valle-Inclán sobre "La pintura de Juan de Echevarría"». *El Liberal*. Bilbao. 12 de junio. 1-2.

Valle-Inclán, Ramón del. (1926). «La conferencia de Valle-Inclán [«Autocrítica literaria»]». *La Voz de Avilés*. 8 de septiembre. 1.

Valle-Inclán, Ramón del. (1935). «Valle-Inclán expuso ayer en el Ateneo Guipuzcoano su opinión sobre la historia de España [«Divagaciones literarias»]». *La Voz de Guipúzcoa*. San Sebastián. 20 de febrero. 12.

Jerónimo de la Hoz Regules
Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo:
El "Grupo de Santander" (1920-1931)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 299-330

HISPANISTAS ALEMANES EN TORNO A LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO: EL "GRUPO DE SANTANDER" (1920-1931)

Miguel Artigas promotor del hispanismo en Santander

El filólogo Miguel Artigas Ferrando (1887-1947), director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (1915-1930), y posterior director de la Biblioteca Nacional, aglutina en torno a la Biblioteca santanderina, una gran parte de las iniciativas culturales de la capital montañesa, siendo fundador de la Sociedad Menéndez Pelayo (SMP), que pronto alcanza más de un centenar de miembros, con presencia de destacados hombres de letras (Menéndez Pidal, Altamira, Bosch Gimpera, Emilio Alarcos, Ballesteros Baretta, Rodríguez Marín, Cossío, Carmelo de Echegaray, Sainz Rodríguez, Aurelio Viñas…). Tras la constitución de la SMP se crea un *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* (editado en su primer año, 1919, con apoyo de Adolfo Bonilla San Martín) y se ponen en marcha los Cursos de Verano, embrión de la futura Universidad Internacional. Atraídos por el creciente prestigio de la Biblioteca y los cursos, en los años veinte, distintos grupos de estudiantes e hispanistas, franceses, ingleses, americanos y especialmente germánicos, frecuentan la capital montañesa y participan en cursos y conferencias.

A ello colabora que Artigas, antes de su llegada a Santander, se hubiera especializado en Alemania, pensionado por la JAE (Universidad de Munich, estudiando Filología Clásica con los Drs. Wilamowitz y Meister, 1912 y en Jena, con el Dr. Goetz, 1914, en estudios latinos y glosarios medievales), debiendo interrumpir su estancia por el inicio de la guerra mundial[1]. Una vez en Santander desarrolla una amplia labor de promo-

[1] R.O. de 13-IX-1913, concediendo pensión, *Gaceta de Instrucción Pública*, (24-IX-1913 y 13-V-1914).

ción de la literatura española y del hispanismo en base a la Sociedad Menéndez Pelayo. Para ello recupera los contactos que había establecido en su etapa alemana, con aprendizaje práctico en las mejores bibliotecas, *–de lo que escribamos, muy poco lo hemos leído, casi todo lo hemos visto y observado en el trabajo diario en las Bibliotecas de Berlín, Gottingen, Munich y Strasburgo,–* apuntaba[2]. La Gran Guerra había marcado a esta generación del 14, caracterizada por su europeísmo y fiebre germánica, como rememora Artigas en referencia a Bosch Gimpera, con quién había hecho profunda amistad aquellos años:

> *sufrimos todos la fiebre germánica y con una pensión del Estado* […] *Nuestro "Aventino" de Alt Moobit, el piso pequeño y modesto que llegó a gozar de cierta popularidad en la colonia española de Berlín, es de los recuerdos imborrables*[3].

A pesar de esta admiración que se profesaba hacia la cultura alemana, palpable entre la élite de los becarios de la JAE, (no hay que olvidar que el grueso, y los quizá más influyentes investigadores españoles del momento, habían realizado estancias en centros germánicos, de modo que la cultura alemana impregnaba muchos aspectos de la filosofía, la ciencia histórica y política), sin embargo la primera guerra mundial fue, y concretamente Artigas lo reconoce, una experiencia traumática, que al igual que a otros intelectuales (Ortega, Araquistáin…), hizo caer las vendas de los ojos que hacían idealizar la cultura y la sociedad continental como superior a la española, lo que en buena parte impedía valorar más objetivamente la herencia hispana. En los aún felices años veinte, meditaba al respecto Artigas en una conferencia en Bilbao:

> *me ayudó a vencer la crisis y avivó la fe naciente de mi nuevo ideal: conocer, difundir y continuar las enseñanzas de Menéndez y Pelayo* […] *para nosotros, para la generación que, atraída irresistiblemente por el prestigio de la cultura europea, se lanzaba a las cátedras de la docta Germania y de otras naciones, fue la gran guerra una sacudida terrible que hizo volar de nuestras cabezas muchas ilusiones. El nimbo semidivino de la cultura*

[2] Miguel Artigas, "Notas sobre las bibliotecas alemanas. Primera parte", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* Año XVII 1-IX-1913, pp. 85 y 225-235; Nota crítica sobre "*Das Büchlein von der Kindererziehung des spanischen Humanisten Aelius Antonius Nebrissensis"* de K. Hadank, en *Revista de Filología Española*. Año III, (1916), pp. 324-326.
[3] M. Artigas, "Bosch Gimpera", *La Voz Cantabria,* 17-I-1928, p. 1.

de Europa comenzó a esfumarse; aquella diosa a la que tan enardecidos sacrificábamos tenía bajo sus espléndidas vestiduras, el cuerpo de un dragón oriental y furioso, ávido de sangre y de exterminio[4].

Esta guerra creó una importante división entre aliadófilos y germanófilos[5] y supuso quizá un punto de inflexión que hizo retornar a una parte de la intelectualidad hacia un mayor aprecio por el patrimonio cultural hispano. La tan mencionada *Decadencia de Occidente,* de Oswald Spengler, fue motivo en la posguerra de profundas reflexiones[6]. Sin embargo en estos años de crisis es fácil visualizar en los escritos de Artigas una convicción en la necesidad de impulsar reformas sin rupturas: una cultura hispana enraizada en los mejores suelos de su historia política y religiosa, en una línea cercana, con el lógico desfase temporal, a la propia de Menéndez Pelayo, para lo cual creía imprescindible profundizar en nuestras letras y en la ciencia histórica como elemento común aglutinador. La labor de Artigas permite articular un núcleo que hace de nexo de unión (con sus vertientes no solo intelectuales sino políticas) entre lo que podríamos llamar "herencia antigua" en la órbita marcada por Menéndez Pelayo y lo que englobamos como "lo nuevo", como hombre ligado a una serie de instituciones de gran dinamismo, la JAE (creada en 1907), o el Centro de Estudios Históricos. Artigas, como veremos, será a lo largo de su vida entusiasta promotor del hispanismo (sus contactos franceses[7], portugueses, o norteamericanos son notables, aunque no podemos detenernos ahora en ellos), colaborando en Alemania con el Instituto Iberoamericano de Hamburgo; miembro de la "Casa Eucken" de Jena, es nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Colonia y por la de Munich. En Santander la creación de la Sociedad Menéndez Pelayo (SMP) y el inicio de la

[4] M. Artigas, *Don Carmelo de Echegaray, Conferencia leída en la sesión de homenaje que la Junta de Cultura Vasca dedicó al Cronista de las Provincias Vascongadas el día 20 de diciembre de 1928*. Bilbao. Imp. Diputación, 1929, p. 6.

[5] El 27 de noviembre de 1914, Ors había firmado encabezando el "Manifiesto de los Amigos de la Unidad Moral de Europa, por la neutralidad", en *España*, 5-II-1915, año I, nº 2, p. 5.

[6] En 1923 la *Biblioteca de ideas del siglo XX,* dirigida por Ortega, editó a Spengler traducido por García Morente (que publica "Una nueva filosofía de la historia. ¿Europa en Decadencia?", *Revista de Occidente nº* 2, 1923, pp. 173-182.

[7] El contacto de Artigas con la intelectualidad francesa se realiza en buena parte mediado por su amigo Aurelio Viñas del Institut d'Études Hispaniques y con el grupo de Bourdeaux, (Georges Cirot y Marcel Bataillon recesionan en *Bulletin Hispanique* el *BBMP* y su *Menéndez y Pelayo*).

publicación del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, BBMP*, en 1919, es un hito temporal bien perceptible en la configuración de un emergente grupo hispanista, en el que es de destacar el apoyo a Artigas del Centro de Estudios Históricos, lo que incrementaba la pluralidad ideológica en torno a la BMP; el nacimiento de la revista santanderina implica que algunos filólogos extranjeros le envíen trabajos para su aceptación y que frecuenten la Biblioteca y los Cursos; presencia que intensifican los hispanistas germanos, muy interesados por España tras el paréntesis de la guerra (la SMP será receptora de un gran número de publicaciones del Instituto de Hamburgo en los años veinte, y suscriptora de su revista *Spanien*). Sobre este progresivo flujo de estudiantes e investigadores hacia Santander, comentaba Artigas, tempranamente, en 1920:

> *Es innegable que durante los últimos seis años se ha extendido e intensificado en toda Alemania el interés científico y literario por España, pero los estudios e iniciativas eran aislados, no contaban con un organismo en que pudiesen ampliamente desarrollarse. Ya antes de 1914 era Hamburgo sin duda la ciudad alemana en que mas pujante estaban los estudios hispánicos con la importante Revista Spanien (dirigida por Schädel y el redactor jefe Krüger) órgano de la Liga España-Alemania*.[8]

Podemos diferenciar dentro del que llamamos "Grupo de Santander" dos tendencias principales dentro de los hispanistas alemanes implicados, los de raíz católica (Froberger, Schramm y otros), no hispanistas puros, sino "romanistas", para quienes la "España católica" del Siglo de Oro representaba un modelo y alternativa cultural frente a la Alemania protestante culturalmente predominante y el "grupo de Hamburgo" que quería fomentar, basándose en la larga historia previa de su institución, la lengua y los contactos económicos con el mundo hispánico.

Este hispanismo germano de entreguerras presentaba unas especiales características: mientras que en los casos francés o inglés, predominaba el mero interés investigador filológico o histórico, en la Alemania de entreguerras aparece, entre los factores de interés por la lengua y cultura española, otro componente externo a la pura ciencia: la Gran Guerra determina una nueva forma de mirar lo hispánico, que aparece

[8] Recesión de *Spanien und das elisabethanische Drama,* de Rudolf Grossmann, *BBMP,* Año II (1920), pp. 324-325. *Vid*., Palmira Vélez Jimenez, *La historiografía americanista en España, 1755-1936*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007, p. 375.

a sus ojos como una amplia zona de intereses económicos y culturales, vista con simpatía por su neutralidad o germanofilia. Además, en la dura posguerra se hacía necesario entre los círculos científicos apelar a argumentos políticos para justificar subvenciones y establecer contactos, dada la exclusión de los científicos alemanes de organismos internacionales, en algunos casos hasta finales de los años veinte. Alemania se acerca a lo hispano, en parcial detrimento de la cultura del enemigo franco-británico que entienden les ha humillado en Versalles y ante las grandes prevenciones hacia la naciente Unión Soviética. Es en este contexto cuando surgen propuestas, tanto desde el mundo mercantil, como ligadas al estudio de nuestra lengua, para una aproximación comercial y cultural a toda Iberoamérica. Comienza a hablarse de la importancia que para el país podía tener una política cultural orientada hacia el extranjero. También el emergente sector de la intelectualidad católica alemana sirvió para incentivar el acercamiento a las raíces católicas de España. Los hispanistas alemanes encontraron una base en la *Görresgesellschaft* (la Fundación Görres), prestigiosa organización católica, nacida durante los años de la *Kulturkampf* en Alemania y con contactos en España, solicitando desde 1922 más recursos para el estudio de la cultura española[9].

En este marco es de destacar la labor de Karl Vossler[10], investigador de relevancia en Alemania (comparable en su prestigio y labor a Ramón Menéndez Pidal al frente del Centro de Estudios Históricos), que encabeza una auténtica batalla, abiertamente desde 1922, en post de la cultura y lengua española en la enseñanza (el hispanismo era sin embargo un asunto bastante minoritario en la universidad alemana, como reconoce

[9] Dietrich, Briesemeister, "El auge del hispanismo alemán (1918-1933)", en *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936* / coord. Briesemeister, D. y Salas Ortueta, J., 2000, Bibliotheca ibero-americana (Vervuert) 73, Frankfurt am Main, pp. 267-286.

[10] Karl VOSSLER (1872-1949), Colabora en los cursos de Verano del CEH (1926) y es conferenciante en Barcelona (1932) y Santander ("Introducción a la literatura española del siglo de oro", 1933); *El Sol*, 4-V-1933, pp. 2: *"…dedica su atención a la estética, la filosofía y a problemas actuales como la política"*. Relegado por el nazismo del rectorado de Munich. Esos años publica *Lope de Vega y su tiempo* (trad. Ramón de la Serna. Madrid: *Revista de Occidente*, 1933) y se dedica al estudio de la literatura española y la mística de Fray Luis de León. Retorna a España, doctor *honoris causa* por la Universidad de Madrid, (*ABC*, 7-III-1944: recibido por los académicos Ors, Casares y González Amezúa). *Vid*.: Onís, José de, "Karl Vossler, hispanista" *Revista de estudios hispánicos*, 12, 1985, pp. 83-92; Janner, Hans "El amor a España de Kart Vossler" *Bol. R. Acad. Esp.*, 50, nº 190, pp. 349-363.

Artigas) y, aunque no desprecia lo utilitario, argumenta con motivos relativos al "espíritu español" (*spanischer Geist*), que estima de necesaria influencia en Europa, como valor para superar la crisis moral alemana, ampliando de este modo su proyección internacional tras la guerra, frente al imperialismo irreligioso anglosajón como frente a una Francia que estiman alejada de la auténtica raíz europea. Vossler, visita el Centro de Estudios Históricos (1926 y 1929), interesado por tanto en la civilización española en su conjunto, *spanienkunde,* que abarca mucho del estudio de la psicología de los pueblos *(Völkerpsychologie)* de moda en la filología de los veinte. Se suma también al concepto de "revolución conservadora", entendiendo que España puede ser símbolo esperanzador para la conciencia moderna, frente al bolcheviquismo y el liberalismo decadente. Viajero en varias ocasiones por España, llega a Santander en 1933, invitado por la naciente Universidad Internacional de la República, proyecto modernizador que acoge con satisfacción, pero recordando la necesidad de no olvidar impulsar estudios y reivindicar los valores culturales del siglo de Oro español[11]. En esta línea está igualmente Ernest R. Curtius[12], también miembro suscriptor del *Boletín de la Sociedad Menéndez Pelayo*. Un discípulo suyo y de Vossler, Werner Krauss[13], (colaborador del *Boletín, BBMP)*, que años después evolucionaría al comunismo, apelaba a la joven España del momento, *"Junges Spanien"*, en 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera.

Este hispanismo es impulsado en todas sus ramas gracias a la Sociedad Iberoamericana de Hamburgo[14], creada aún en plena guerra por

[11] *El Sol,* 10-IX-1933, "Universidad-Juventud: La Universidad de Verano": Vossler y Schramm.

[12] E. R. CURTIUS, hispanista en la línea de Vossler, suscriptor de la SMP. Como Artigas convencido del nexo entre la antigüedad clásica y la civilización europea a través del cristianismo. En 1932 publica *Deutscher Geist in Gefahr* (*El espíritu alemán en peligro*), denunciando el peligro en el que se encontraba la espiritualidad alemana, y a favor de un nuevo humanismo, opuesto a los totalitarismos, confrontando con comunismo y nazismo. *Vid.* M. Engelbert, "Ernst Robert Curtius como hispanista", *Arbor,* 119, pp. 183-198.

[13] Werner KRAUSS, (1900-1976), colaborador del CEH, vive en España (1922-26). Publica en Santander "El concepto de D. Juan en la obra de Tirso de Molina" *BBMP*, 1923, nº 4, pp. 348-360. En 1929 se doctora con Vossler en Munich; siendo profesor en Marburg es destituído por el nacionalsocialismo, acercándose al marxismo. *Vid.* Briesemeister, o*p. cit*., pp. 275-277; J de Entrambasaguas, "Dos obras de Werner Krauss", *Revista de literatura*, T. 1, Nº 2, 1952, pp. 495-496.

[14] Los intereses mercantiles, hacen crearse en 1916 una asociación Iberoamericana y en 1917 un Instituto que se ligaría a la Universidad, los tres dirigidos por Schädel.

Bernhard Schädel[15], que informaba al Ministerio de Asuntos Exteriores Alemán de la importancia, no sólo cultural sino política, de fomentar estas relaciones. No hay que olvidar el conflicto intelectual entre aliadófilos y germanófilos y la parte activa que tomaron algunos centros culturales[16]. Pasada la guerra, en 1922, se celebra en Dresde un congreso de hispanistas, habiéndose reanudado poco antes la publicación de la revista «*Spanien*» del Instituto Iberoamericano, donde se publicaban informes políticos, económicos o culturales y luego «*Ibérica*», dirigida por Rudolf Grossmann, lo que significa un fuerte apoyo para difundir el conocimiento de nuestro idioma y cultura, hispanoamericanismo, que fue creciendo con los años apoyado por el gobierno alemán, que crea en Madrid (en Fortuny 15, anexo al Colegio Alemán y cercano a la primitiva Residencia de Estudiantes), en los años veinte, el dinámico Centro de Intercambio Germano-Español, (al igual que otros en Barcelona o Coimbra). En este Centro conferenciará en varias ocasiones Miguel Artigas y la élite intelectual española y germana a su paso por Madrid. El propio Artigas publicaba algún artículo en *Ibérica* y en *Spanien*, revista que tras la guerra era vista con recelo desde medios franceses[17].

Hispanistas alemanes en Santander

Pues bien, este grupo de hispanófilos, capitaneado por los hamburgueses, se va a ligar a Santander mediante la conexión de Artigas, relación fortalecida por los Cursos para Extranjeros que la SMP organiza desde 1924. Aunque previamente ya se habían organizado cursos de idiomas para extranjeros en la capital montañesa, los *The teacher´s Guild*

[15] Archivo BMP, Correspondencia Artigas, (CA-BMP): Schädel, B.: 28-XII-1925 y 15-V-1926. Director del Seminario y de la revista *Spanien* de Hamburgo.

[16] Desde 1914 el *Bulletin Hispanique* fue propagandista aliadófilo sobre los literatos españoles (en J. C. Mainer, «Una frustración histórica: la aliadofilia de los intelectuales», en *Literatura y pequeña burguesía en españa,* Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972). Sin embargo desde los primeros veinte, *Revue hispanique,* dirigida por Foulché-Delbosc, (suscriptor del *BBMP*) acoge artículos de Adalbert Hämel, Edmund Schramm, Ludwig Pfandl…

[17] J.A. Bertrand "Spanien. Zeitschrift fur Auslandskunde. Organ des Verbandes Deutschland-Spanien, herausgegeben vom Ibero-amerikanischen Institut, Hamburg, 1919, fasc. 1,2,3", en *Bulletin Hispanique,* 1920, pp. 161-163. Dice de *Spanien*: *"Revue allemande, et revue de guerre. Il faut le dire, et sans aucune pensée d´agression* […] *est un organe de propagande* […]; *tous sauf la publication de M. Artigas*, *articles de vulgarisation…"* (Artigas, M., *Ein unnbekante spanisches gedicht aus den mittelalter*, Hamburg, 1920. Un poema español desconocido de la edad media).

(1900-1913) apoyados por el profesor del Instituto, Julián Fresnedo de la Calzada[18], que precisamente servirán de puente para acoger con entusiasmo, –es otro hito importante por su continuidad–, los *Summer School of spanish,* organizados desde 1920 por Edgar Allison Peers[19], titular de la cátedra "Gilmour Professor of Spanish" y fundador en Liverpool del *Bulletin of Hispanic Studies* (1923-1927), apoyado por el profesor Ramón del Noval y por Artigas. Pero pronto éste organizará sus propios Cursos de Verano en colaboración con profesorado de la Sociedad Menéndez Pelayo, del Centro de Estudios Históricos y de algunos hispanistas europeos y americanos. La Universidad de Valladolid contribuirá desde 1927 con la creación de un Colegio Mayor Universitario que facilita las estancias. La consulta de la correspondencia de Artigas archivada en la Biblioteca Menéndez Pelayo (CA-BMP), permite descubrir a los principales protagonistas. Entre los profesores germanos destaca Rudolf Grossmann[20], uno de los filólogos de mayor y temprana presencia en Santander, con nutrida correspondencia con Artigas, y coautor del primer diccionario español-alemán moderno (el más utilizado, con ediciones hasta nuestros días):

> *…estoy de vuelta en Hamburgo, después de haber recorrido la mayor parte de la península* […], *lo cierto es que los días que pasé en Santander los cuento entre los más felices de todo mi viaje y los vínculos de simpatía que me reúnen con los amigos de Santander, entre los más sólidos que pueda imaginarse…*[21]

[18] Julián Fresnedo de la Calzada (1861-1930) organiza *The teacher´s Guild* con el Dr. Sydney Beirne.

[19] Edgar Allison Peers (1891-1952). *Vid*. Peers, E. A., *Santander*, London, Alfred A. Knopf, 1927 (reeditado, prólogo de Anthony H. Clarke. Trad. Mª Ángeles Gimeno Santacruz. Ed. Tantín, Santander, 2008).

[20] Rudolf GROSSMANN (1892-1980), Argentino, en Alemania desde los catorce años; Investigador de la lengua y cultura iberoamericana. Doctorado en Leipzig (1925) y catedrático en Hamburgo. *Vid*. Enciclopedia *Espasa* T. 1979-80, pp. 107. Es interesante su *Der spanische Nationalcharakter*, 1943*,* (*El carácter nacional español. Conferencia, celebrada en Leipzig el 10 de Jan. 1943)*. Entre sus tempranos títulos destaca: *España y el drama isabelino* (1920) reseñado por Artigas, analizando la influencia en el drama ingles de la literatura, política y sociedad española; "Algunos aspectos de la literatura hispanoamericana", conferencia (22-VIII-1925) en los cursos de Santander, *BBMP* nº 4, 1925, pp. 396-408. Otras obras de esta época son *La lírica catalana contemporánea,* (1923) y *La América española de Hoy,* (Berlín 1930). *Vid*. Sus impresiones sobre Santander de *Iberica*, en *El Diario Montañés,* 14-III-1926; *ABC,* 9-XII-1926 y 25-IX-1926.

[21] CA-BMP, Grossmann, (Iberoamerikanisches Institut Hamburgo): 4-XI-1925, (son 15 cartas en la CA-BMP).

Artigas, que contaba con el apoyo de una secretaria alemana, Mercedes Angermair[22], cuidará con esmero esta relación, acogiendo y reseñando en el *BBMP*, ya desde sus primeros números (1920) la aparición de estudios hispanistas alemanes[23], publicando él mismo en revistas germanas; y desde 1920-21 un cierto número de publicaciones alemanas son recibidas en Santander (Krüger, Grossmann, Pfandl…), envíos que se multiplican en los años 1924-1929 en que se reciben en torno a cuarenta títulos anuales, en gran parte editados en Hamburgo y vinculados a estudios hispánicos (el volumen en estos años es de tal calibre que supone casi un tercio de lo que se ennumera como recibido por la SMP pero, desde que Artigas abandona Santander, esta relación decrecerá bastante)[24]. Serán frecuentes también estos años sus conferencias en el Centro germano-español de Madrid.

Este grupo teutón concedía importancia a consolidar un centro de estudios filológicos en Santander, "*divulgando la fama de los "Cursos de Santander" entre los filólogos alemanes, y no puede ser de otro modo puesto que no existe en España paraje mas a propósito para nuestros jóvenes universitarios y profesores deseosos de estudiar la España intelectual de hoy"*[25], comentaba Grossmann a Artigas, con motivo de su visita de 1928 a Eduardo Callejo, ministro de Instrucción Pública del Directorio:

> *En Madrid fui recibido por el ministro de Instrucción Pública, Sr. Callejo, con quién tuve ocasión de hablar sobre los Cursos de Santander, exponiéndole el buen éxito de los mismos y la necesidad de apoyarlos moral y económicamente. El ministro manifestó su gran simpatía por la tarea de acercamiento que la Sociedad Menéndez Pelayo va realizando desde hace años y prometió su ayuda. Con tal motivo me indicó sería bueno que tal vez la Sociedad Menéndez Pelayo, al solicitar oficialmente una subvención del gobierno, acompañe una carta del Instituto Iberoamericano, en que éste exponga la importancia que los Cursos de la Sociedad tienen para*

[22] Mercedes Angermair, bibliotecaria del Hospital Valdecilla, hija de Víctor Angermeir que colaboraba con Enrique Wagner en la santanderina imprenta Aldus, editora de la Sociedad Menendez Pelayo.

[23] Grossmann, 1920 y 1926; Krauss, Giese, y Mulertt, en 1924 y 1930; Krüger, 1926; o Becher, 1931 y 1934.

[24] *Vid. BBMP,* 1920-1933, (sección "Publicaciones recibidas"). Desde que Artigas abandona Santander, esta relación decrecerá bastante (1931-32), incrementándose algo desde 1933 en que se anota la recepción de algunas obras de Hitler, *"Mi lucha" y "La joven Alemania quiere trabajo…"*

[25] CA-BMP, Grossmann, 6-VIII-1926.

la difusión de la cultura española en Alemania […] *Desde hace algunas semanas se me ofreció en Berlín, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, la ocasión de volver a hablar sobre el asunto* […]; *habían recibido un informe muy favorable de parte de la embajada alemana en Madrid…*[26]

En este mismo entusiasmo estaba también embarcado el Dr. Werner Mulertt, cuya relación santanderina es intensa desde 1924, investigando en la Biblioteca de Menéndez Pelayo y recorriendo nuestro país, siendo copiosa su correspondencia con Artigas[27], comentando algunas impresiones políticas, (antiguo combatiente en la primera guerra mundial, lo que parecía haberle marcado profundamente, lamenta que se aísle a Alemania), opiniones mezcladas con sus apuntes filológicos e ideas a publicar en el *Boletín* santanderino (su *Azorín* será reseñado en el *BBMP*, 1926)[28].

En febrero-marzo de 1925 pasaría una larga estancia en Santander conferenciando en tres ocasiones en su ateneo, ("*Nuevas tendencias estéticas y su influencia en la crítica literaria", "La literatura de la posguerra en Alemania y la influencia sobre la literatura española*" y *Tendencias literarias en Alemania desde el romanticismo a nuestros días*), regresan-

[26] CA-BMP, Grossmann, 1-I-1928. Vuelve a Santander en 1929; Archivo Casona Tudanca (ACT), Correspondencia, Grossmann a Cossío, 12-III-1931: la crisis le obliga a cancelar su estancia en 1931 en que pensaba conferenciar sobre "El americanismo y la nueva orientación intelectual de Hispanoamérica" y sobre "Aspectos de la alemania moderna".

[27] Werner MULERTT (1892-1944) lingüista austriaco, doctorado en 1918 sobre los cantares de gesta. En 1927 era profesor en Halle de Filología Románica, Gdansk, Innsbruck, Viena y Berlín (1943), donde enfermó y murió. Obras: Weitere Werke*Anleitung und Hilfsmittel zum Studium des Spanischen* , Halle 1922 *Orientación y herramientas para el estudio del español,* Halle, 1922;*Azorín (José Martinez Ruiz), Contribución al estudio de la Literatura española a fines del siglo XIX*, *Zur Kenntnis span. Schrifttums um d. Jahrhundertwende* , Halle 1926 (spanisch 1930 Madrid, 1930);*Aus der Geschichte der spanischen Sprachreinigungsbestrebungen* , in: Homenaje a Bonilla y San Martin. *De la historia de la purificación de los esfuerzos de español,* Madrid, 1927;*Literarische Frauen-Idealbilder vor und in der italienischen Renaissance* , Hamburg 1941 Artigas reseña "Studien zu denletzlen buchern des Amadisromans/ W. Mulertt, en *BBMP,* 1924, pp. 374. *Vid. ABC,* 12-XI-1926, pp. 14 (estancia santanderina). Su correspondencia con Artigas es copiosa.
CA-BMP, Mulertt, 6-V-25, indica que desde el Escorial y Madrid, donde trabaja, irá en breve a Santander y hablará en el ateneo; quizá vaya también Hämel que desea visitar Limpias.
Archivo Casona Tudanca, ACT, Mullert a Cossío, Halle, 18-X-1930: Recuerda las tertulias del ateneo y (7-IV-1931) su publicación sobre "El paso honroso".

[28] *Azorín* de Mulertt, por J. F. Regatillo, en el *BBMP*, 1926, pp. 350-51.

do en noviembre de 1926. Mulertt ofrece a Artigas habitación en su casa de Halle, dado que éste viajará a Alemania en julio de 1925 invitado por Schädel, director del Instituto hamburgués:

> *Me ha ayudado tanto en Santander que sería una ocasión pequeña para enseñarle mi gratitud* […] *No me gusta ser pronto vasallo de Inglaterra y su política, ¿Pero qué hacer? Pueden dañar más, como tienen el poder, y por eso tenemos que tomar parte en la Liga de naciones. Nadie simpatiza con ella. Si pudiera haber una nueva institución sin relación con el recuerdo del Tratado de Versalles, bueno… así nuestro corazón no está en Ginebra…*[29]

En los Cursos de Verano santanderinos, organizados con gran éxito desde 1924 por la Sociedad Menéndez Pelayo (en 1925 con unos setenta alumnos mayormente extranjeros), participan como profesores invitados Mulertt ("*Algunos problemas de la literatura española"*) y Grossmann ("*Aspectos de la literatura hispano-americana*"), al lado de reconocidos profesores como Gerardo Diego ("*Literatura contemporánea*"), Miguel Artigas ("*La enseñanza y los principales institutos de trabajo intelectual en España"*), Ciríaco Pérez Bustamante ("*Historia de la colonización española en América*"), Ramón Lomba y Pedraja *("Historia de la lengua castellana*") y de otros hispanistas como M. Charles Aubrun ("*Viaje de un francés por España"*). Artigas clausuraba los cursos conferenciando sobre *"La significación de Menéndez Pelayo en la cultura española"*[30].

Consolidados los cursos las visitas se suceden: el bibliotecario del Instituto de Hamburgo, Wilhelm Giese, anuncia su llegada a Artigas y le envía publicaciones sobre España (en Santander se imprimirá su libro *Cuadros de la cultura en la época del Cid)*[31]. Otro filólogo alemán visitante, Ernest Havekost, le aconsejaba consolidar un núcleo de estudios en Santander y al respecto le saluda en 1925 recordando su estancia en la Biblioteca en 1924, y a los principales vocales de la Sociedad Menéndez Pelayo:

> *Espero que varios filólogos alemanes (profesores y profesores de colegio) visitarán Santander este año* […] *tuvo lugar en Berlín un curso es-*

[29] CA-BMP, W. Mulertt: 12-II-1925.

[30] En *BBMP,* Crónica, pp. 416: participan un total de 70 alumnos incluyendo los del Dr. Peers.

[31] CA-BMP, Giese, W.: 16-VIII-1926 y 24-XI-1926. Autor de "Cuadros de la cultura en la época del Cid: conferencia leída en los Cursos de Vacaciones del Instituto Ibero-Americano de Hamburgo", 1926.

pañol, y en este curso he hablado de Santander como sitio muy favorable. Vd. es la única persona que puede organizar esta cosa, como bibliotecario de la célebre Biblioteca de Menéndez Pelayo y "fundador de un nuevo centro de estudios literarios en Santander",[…] creo que lo más importante no es organizar cursos científicos, aunque sean muy favorables, pero la formación de una "asociación de estudios españoles para extranjeros en Santander", es decir, una agrupación de varias personas con el gobierno o el alcalde como presidente de honor, Vd. como presidente y unos caballeros que tienen interés para este asunto (don José Regatillo, don Fernando Barreda, don Antonio de la Madrid, don José del Río y otros intelectuales). La colaboración con la "Asociación para el fomento de Santander" y la "Real Sociedad de amigos del Sardinero" sería muy práctico, porque ya han editado un folleto ilustrado de Santander y una relación completa de hoteles, fondas…[32]

Artigas aprovecha sus viajes a Alemania para estrechar lazos, conociendo en persona a los profesores Hellmuth Petriconi (que se suma al homenaje a Góngora publicando en *La Gaceta Literaria*[33]), Schädel, o Haack, siendo de destacar el creciente interés por Menéndez Pelayo, a pesar de la débil difusión de sus obras en Alemania, dada la dificultad de contar con sus escasas ediciones, consiguiendo que la Sociedad Menéndez Pelayo envíe colecciones de la obra del polígrafo a Alemania[34]. Estos viajes y la presencia de los hispanófilos teutones –unos veinte habían pasado por Santander–, no pasó desapercibida, dadas sus habituales charlas en el ateneo y la prensa santanderina se hizo eco con cierta frecuencia de sus actividades:

Artigas acaba de regresar de Alemania del XX Congreso alemán de filólogos modernos en Düsseldorf donde ha conferenciado sobre Góngora, Greif, de Berlín, ha disertado sobre la cultura ibérica, Haack, de Hamburgo, sobre Literatura española y Grossman sobre filosofía nacional en América…

[32] CA-BMP, Havekost, Ernest, 1925-23-IV, Wilhelmshaven-Rüstringen.

[33] En Gabriele Morelli, *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita),* Pre-Textos, 2001, Valencia, pp. 108-109. MA a GD, 2ª quincena de julio de 1926: *Un profesor Schäffer de Colonia está intrigadísimo y levanta una serie de teorías trascendentales para explicarse el fenómeno* [de Góngora]. Cita a profesores presentes en sus cursos (Hatzfeld).
Petriconi, H. "Góngora en Alemania" en *La Gaceta Literaria,* 11-V-1927 (reseña de su libro *LGL*, 26-I-1928).

[34] Archivo Sociedad Menéndez Pelayo, Libro de Actas Junta de Gobierno, 1-VII-1926.

> *En Alemania por causas diferentes, patrióticas, económicas, científicas y morales se ha despertado después de la guerra una gran afición al estudio de las cosas de España,* […] *la mayoría de los romanistas jóvenes son hispanistas* […] *el señor Mullertt en sus paseos por Halle recordaba de continuo Santander, dónde habían estado unos veinte de los presentes en Düsseldorf* […], *la señorita Mallenckrof*[35] *los denominaba graciosamente el grupo de montañeses… Un alumno de los cursos de Santander, Sr. Cappens, está escribiendo "Alemania en las obras de Menéndez Pelayo";… para el próximo curso, Grossmann y Schaedel codirigirán el grupo de estudiantes alemanes a Santander y Peers el de ingleses*[36]

Había viajado en 1926 a Prusia, siendo ponente en Düsseldorf, en un concurrido congreso dirigido por Meyer-Lübke, conferenciando asimismo en Leipzig, Hamburgo, Halle, Bonn y en el *"Spanische Arbeits gemeinschaft"* de Berlín, sobre Góngora, Menéndez Pelayo, e impartiendo una charla práctica sobre "Cómo pueden estudiar español los alemanes". La prensa nacional se hará eco de estos hechos: *ABC*[37]*,* alaba la eficaz promoción por Artigas de la literatura española y su labor para crear, una especie de *Alliance française* a la española. El hispanismo alemán de entreguerras se ligó así a Santander que recibía anualmente un buen número de filólogos, algunos de ellos especialmente interesados por lo hispanoamericano, como Hellmuth Petriconi[38], peruano de madre alemana, conferenciante en el ateneo santanderino (*Historia de la decadencia de Occidente de Spengler,* 5-IX-1926), o el propio Grossmann, nacido en Argentina, que disertaba sobre "*El americanismo y la nueva orientación*

[35] CA-BMP, Mallinckrodt, Frieda von.: En carta (16-I-1926) enfatiza el interés de los alemanes por los cursos de la SMP y le aconseja sobre el modo de incrementar la difusión con el envío de programas a ministros de Prusia y distintas zonas administrativas, así como a universidades cuyas señas enumera; se alegra de la llegada de Artigas a Düsseldorf (5-V-1926); Carta s/f: le indica que estará en el Centro Germano-español, Fortuny, 15, con una delegación gubernativa germana que irá a ver a Artigas y a Ugidos y tratar de editar una revista alemana-española.

[36] *El Diario Montañés,* 24-VI-1926, comenta en portada "La afición a los estudios hispanistas en Alemania". *Vid*.: "Literatura española en el extranjero", *ABC,* 26-VII-1926.

[37] *ABC,* 29-III-1927 y *ABC*, 28-VII-1928.

[38] Hellmuth PETRICONI (1895-1965) Especializado en literatura hispanoamericana, donde vivió de jóven; ligado al grupo de Hamburgo con Grossmann, con el que siguió trabajando tras la guerra. Publica: *Antología de Poesías Liricas españolas,* Halle, 1932; *La literatura española contemporánea desde 1870 /Die Spanische Literatur der Gegenwart seit 1870*, Wiesbaden, 1926; o *Spanisch-amerikanische romane der gegenwart,* Hamburg, 1938.

intelectual de Hispanoamérica" y "*Aspectos de la Alemania moderna*"[39] (ambos seguirían ligados a la escuela de Hamburgo tras la guerra, intensificándose tras la guerra, por distintas razones, la presencia iberoamericana). Artigas a su regreso de Düsseldorf comentaba a Gerardo Diego:

> *conocí, trabé honda amistad allí con un Sr. Petriconi* […] *peruano de origen y de madre alemana. Le falta información, cosa dificilísima en Alemania donde hay una gran pobreza de libros españoles. Y es verdad que estuvo 15 días en Madrid, pero sin conocer a nadie apenas. Quiere volver este verano. Desea conocerte…*[40]

El "Centro de Intercambio Intelectual germano-español y relaciones científicas entre España y Alemania", ejercía un indudable atractivo para estimular las estancias madrileñas de los hispanistas, muchos de los cuales aprovechan su viaje a España para pasar por Santander[41]. Para dirigir este Centro, aunque se había barajado en 1924, el nombre de Fritz Krüger, fue nombrado, (a recomendación del paleontólogo Hugo Obermaier, muy relacionado con Santander, ¿quizá influyendo en ello Artigas?), el joven romanista Gerhard Moldenhauer[42], que era investiga-

[39] ACT, Grossmann a Cossío, 12-III-1931.

[40] CA-BMP: Artigas a G. Diego, julio de 1926. H. Petriconi, se suma al "Homenaje a Góngora". Habla también del Dr. Haztfeld a quién conocía del año anterior y que ha recibido en Barcelona el premio Bonsoms, por sus investigaciones cervantinas.

[41] *Vid*., J. Mª López Sánchez, «Política cultural exterior alemana durante la República de Weimar», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, 2003, p. 251. La reseña en el *BBMP*, 1926 del libro de Krüger sobre Sanabria valora mucho su trabajo aunque se extraña de su *"laconismo con que ha tratado lo correspondiente a la vida y manifestaciones espirituales"*.
Vid. Pöppinghaus, E.W. *Moralische Eroberungen? Kultur und Politik in den deutsch-spanischen Beziehungen der Jahre 1919 bis 1933*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1999, pp. 261-262.

[42] Gerhard MOLDENHAUER (1900-1980), CA-BMP, Moldenhauer: Solicita conferencia de Artigas (14-V-1926, 27-1-1927, y 3-II-1927). Artigas, M.: «Una colección de papeles manuscritos de D. Fernando Wolf (Apuntes para la historia del hispanismo en Alemania)», en *Voretzsch-Festschrift,* Halle (Saale), M. Niemeyer Verlag, 1927, pp. 523-538; Escribe en ocasiones a Artigas en alemán con un familiar: *Sehr geehrter herr Artigas!*. ("Profesor extraordinario", apuntaba H. Becher a M. Artigas en 1927). *Vid*. sus experiencias en: Moldenhauer, G.: "Aus der Tätigkeit der Arbeitsstelle für deutsch-spanische Wissenschaftsbeziehungen in Madrid", en *Iberoamerikanisches Archiv. Zeitschrift des Iberoamerikanischen Forschungsinstitus der Universität,* Bonn, año 3º, 1, 1929, pp. 1-11. *Vid*. *ABC,* 25-1-1930, 25-5-1927 y 30-12-1927.

dor de la novela picaresca española (permanece seis años, hasta 1930 en que regresa a Alemania, y tras la guerra marcha a Argentina, donde se exilió también Krüger). En enero de 1926, Moldenhauer, que ya tenía conocimiento del creciente interés que suscitaban los Cursos de Artigas, le invita a conferenciar en el Centro germano-español, tribuna asiduamente ocupada por destacados intelectuales, entre los ligados a la Sociedad Menéndez Pelayo, Pedro Sainz Rodríguez (sobre la obra de Menéndez y Pelayo y *El krausismo y su influencia en España*), Félix García, Fidelino de Figueiredo, Aurelio Espinosa y el propio Miguel Artigas en varias ocasiones a su paso por Madrid, –tratado con familiaridad en alemán: *Sehr geehrter herr Artigas!*–, (“*Aspectos del hispanismo en la Alemania actual”, “El poeta D. Luis Ulloa y Pereyra”* o *“Algunos sucesos de la vida de Menéndez Pelayo*)[43].

Volviendo a la importancia, no sólo cultural sino política, de fomentar relaciones, las revistas *Spanien* y luego *Ibérica,* fueron de alto interés para el Ministerio de Asuntos Exteriores alemán. Son reveladoras las palabras de Fritz Krüger[44], investigador de la *Escuela de Hamburgo* en etnografía y dialectos españoles (había recorrido Liébana y Asturias) y redactor jefe de *Spanien*:

> *consistía nuestra tarea en proporcionar a dicho Ministerio regularmente informes –como hispanistas que éramos– sobre la vida política, la economía y movimientos culturales de los países hispánicos a base de la lectura de re-*

[43] Artigas, M. “Aspectos del hispanismo en la Alemania actual: conferencia dada el día 11 de febrero de 1927”, Madrid: Blass, 1927, 15 p. (*Vid*. *El Sol* y *ABC*, 15-II-1927 y *LGL*, nº23, 1928 “En la Alemania actual. Aspectos del hispanismo”); Otras conferencias: “Algunos sucesos de la vida de Menéndez Pelayo” (7-III-1926), hablando de su formación clásica y la influencia del 98 en él (*ABC*, 10-III-1926); *El Sol*, 18-XI-1931, p. 2. anuncia que Artigas abre el curso 1931-32 en el Colegio Alemán del Centro de Intercambio con “El poeta D. Luis Ulloa y Pereyra”.

[44] Fritz KRÜGER (1889-1974), Catedrático en Hamburgo, especializado en dialectos españoles, se doctora con un estudio sobre influencia entre catalán y occitano; etnógrafo, estudia las relaciones entre lengua y cultura material en el norte de España (en el *BBMP, 1926,* se reseña su libro sobre Sanabria). Redactor de *Mitteilungen aus Spanien*, posteriormente *Spanien* (cuya dirección asume a la muerte de Bernhard Schäedel, en septiembre de 1926, con quién colaboraba desde 1909 en la universidad de Halle). *Vid*. I. Ros Fontana, y J. López Alvarez, «Fritz Krüger y las fotografías de un trabajo de campo en Asturias, 1927» Gijón, FMC y Universidad Popular, 1999.
Por su proximidad, desde 1933, al nacionalsocialismo en 1945 pasa a la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina) director del Instituto de Lingüística. Fue miembro correspondiente de la Real Academia Española.

vistas, de la prensa diaria española, etc. Este contacto con el Alto Ministerio de Berlín –por cierto muy interesante e instructivo– casi me desvió de mi vocación. Terminada la guerra me ofrecieron un cargo en la sección de cultura de la Wilhelmstrasse; ofrecimiento seguramente muy honroso que después de 24 horas de meditación tuve que rechazar para tener libre aquel otro camino –áspero e incierto– que conduce al paraíso de la filología[45].

La BMP: ¿referente ideológico para el hispanismo católico alemán de los años veinte?

En esos años, de crisis económica, los centros de investigación defendían sus presupuestos apelando a argumentos políticos y ya hemos comentado que la República de Weimar, potenció el estudio del español en una política enfocada al desarrollo de intercambios económicos, dado que la neutralidad del mundo hispano lo favorecía, al no existir los prejuicios o las medidas de boicot a la ciencia alemana que se habían decretado en otros países tras Versalles. Pero entendemos que existe otra importante motivación para este interés por lo español, debido a que un buen número de hispanistas deseaban profundizar en aspectos de catolicismo y cultura. En 1903 Karl Muth funda la revista cultural católica *Hochland,* (suspendida por los nazis en 1941), que podríamos comparar, por su línea, con *El Debate*. En uno de sus primeros números, con varios artículos relativos a España, Joseph Froberger, sacerdote jesuita, que había conocido personalmente a Menéndez Pelayo, reivindica la obra del santanderino y se esfuerza en resaltar la importancia de las relaciones entre religión, literatura y en general con la cultura, subrayando el importante papel desempeñado en el desarrollo de la cultura europea de la, en ocasiones olvidada, impronta católica de nuestras letras.

Froberger, investigando la influencia de la cultura católica española y la obra de Menéndez Pelayo, le prevenía acerca de las falsa crítica existente en su país sobre las *"maldades de la España del siglo de Oro* […] *que da vergüenza hallar todo esto en una colección clásica*". Le comentaba una crítica alemana del Quijote protestando: *"es preciso que los españoles no permitan que se hable de esta manera de la España antigua…"*[46]; Froberger dedicará posteriormente al polígrafo cántabro unas páginas en *Hochland*, escritas a su muerte en 1912, reivindicando sus ideas de catolicidad y de prevención hacia la Ilustración francesa; de nuevo en *Ho-*

[45] López Sánchez, *Op. cit.*, 2003, p. 235-253 (cita un *Discurso pronunciado por el Dr. F. Krüger,* de 7-12-1959).

[46] "Epistolario de Menéndez Pelayo" *BBMP*, nº Extr. 1938, pp. 299.107.

chland (1915) publica, *Los amigos de España en Alemania*[47] y en la misma revista (1940) dedica un artículo a Menéndez Pelayo, *"padre de la Nueva España"*[48]. Tras la guerra, en 1919, Froberger inaugura un curso de literatura española moderna en la Universidad de Colonia e inicia, en los años veinte, sus colaboraciones en *El Debate*. Acogió la llegada de la dictadura de Primo de Rivera como solución posible y aplicable a Alemania, "La dictadura sería popular en Alemania", comentaba en *El Debate* (10-XI-1923):

> *Como varias veces he dicho, vivimos en Alemania en crisis política permanente durante mucho tiempo tendrá que luchar la nación contra los elementos que amenazan despedazarla… Como he anunciado ya en un artículo anterior, la evolución política se va operando en el sentido de la aproximación de una dictadura derechista… No tiene nadie piedad de un pueblo a tantas tribulaciones sometido?*

Es indudable el atractivo que ejercía la figura de Menéndez Pelayo para este hispanismo católico. Además la conexión directa con su obra, y con los clásicos españoles, se conseguía con facilidad mediante el vínculo con la nutrida bibliografía existente en Santander y las facilidades para estancias y cursos. En esta línea de defensa de la cultura católica española se sitúa también Hubert Becher[49], un habitual de los cursos (1927, 1928 y

[47] Manfred Tietz, "La visión de España en *Hochland* (1903-1941), una revista cultural del catolicismo alemán", en Briesemeister, D, y Salas, J. *Op. cit*., 2000, pp. 130-182. *Vid.* "Menéndez Pelayo" por Froberger, en *Hochland, nº* 10, 2, 1913, pp. 440-44 y nº 12, 2, 1915, pp. 760.

[48] María Schlüter-Hermkes "Menéndez Pelayo…", en Tietz, M., pp. 179; sobre Froberger, *ibid*, pp. 148.

[49] Hubert BECHER, sacerdote jesuita ligado a la ACNdP, ya en los años previos a la República veía con desagrado la evolución anticatólica en España. Estudió las relaciones literarias hispanoalemanas entre 1830-1850 y publica en el *BBMP*; Artigas recoge reseñas de sus libros (*BBMP*, 1931, "Pensamientos españoles de doña Francisca de Larrea Böhl de Faber"/ Becher, Hubert; *Die Kunstanschauung spanischen Romantik und Deuschland,* Von Dr. Hubert Becher S.J. Münster: Ascheudorffschen Buchdiruckerei, [1932?], *BBMP* 1934, pp. 92-93).
Tras la guerra mundial, el canciller Adenauer recurrió como enviado personal de confianza a Hubert Becher, director del Aloisius-Kolleg de Munich, que mantenía correspondencia con la ACNP, recibido por Artajo: "*al parecer el citado Padre trae un recado del canciller Adenauer, acerca del futuro posible embajador en España…"* (en *España y la republica federal de Alemania, (1949-1966): política, económica y emigración. Entre la guerra fría y la distensión*. Tesis doctoral, Carlos J. Sanz Díaz, Univ. Complutense, ISBN-84-669-2798-0, Madrid, 2005, pp. 89).

1929). Es interesante un artículo de opinión suyo en *El Diario Montañés*, en que se lamenta de que el cuaderno de lectura utilizado en los cursos, preparado en el CEH, adolecía de un importante déficit de autores clásicos que proporcione conocimientos de la literatura de la Edad de Oro, aunque *"España es quizá el único país en que el genio religioso produjo escritores, literatos, y poetas de primer orden".* Se quejaba además de que la selección de textos contemporáneos no hubiera sido más afortunada y en ocasiones poco representativa, entendiendo que se han elegido textos inadecuados de las obras de Azorín, o que *"los fragmentos de Galdós han sido mal escogidos* […] *son de ensañamiento religioso* […] *Me ha extrañado ver a Blasco Ibáñez y a Unamuno, cuando conocemos en el extranjero la propaganda que hacen contra España…",* concluyendo que España tenía mucho más que ofrecer a Europa y que sería preciso establecer unas bases para realizar una auténtica propaganda cultural de España en el extranjero[50]. Sin embargo está satisfecho del ambiente de trabajo en la Biblioteca y agradece las facilidades recibidas en Santander,*"…es necesario tener relaciones con las familias españolas, con la misma población* […] *En Madrid no se hace nada en este punto. Hay clases buenas, pero nada más"*[51] anunciando a Artigas que publicará en Alemania un artículo propagandístico sobre los Cursos de Extranjeros.

Otro hispanista ligado al grupo de Santander (presente ya en la época de la dictadura y en la República invitado, con Vossler, a la Universidad Internacional) es Edmund Schramm[52], que escribe asimismo en *Hochland*; era profesor de Filología Románica en la Universidad de Maguncia y director del *Ausland-und Dolmetscherinstitut in Germersheim;*

[50] Becher, *EDM*, 23-IX-1927, "Impresiones de un estudiante de los cursos para extranjeros: Unas observaciones sobre el cuaderno de lectura".

[51] CA-BMP, H. Becher, 7-I-1928.

[52] SCHRAMM, Edmund, (1902-1975), realiza su tesis de habilitación sobre Donoso Cortés (Vid.. *Donoso Cortés. Su vida y su pensamiento,* Espasa-Calpe, Col. «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», 54, Madrid, 1936, págs. 30-39 y 70-75); *Donoso Cortés: Leben und Werk eines spanischen antiliberalen*, Hamburg, 1935; o "El reflejo de Donoso Cortés en Alemania" *Investigación y progreso,* año X, nº 5, mayo 1936; autor de: "Calderón. Historia de las relaciones literarias entre España y Francia en el Siglo XVII", *Revue Hispanique* 71,1927, p. 223-308. Colaboró en *Acción Española*. Escribe sobre la intervención de Francia en la Guerra Civil Española, (*Frankreichs Einmischung im spanischen Bürgerkrieg,* Berlín, 1940). Tras la guerra en la Universidad de Maguncia. *Vid*. Tietz, M., *Op. cit*., pp. 154-55.

su conocimiento acerca de España era elevado, al desempeñar durante años (1926-29), la enseñanza en el Colegio Alemán[53] y la subdirección del Centro Germano-Español de Madrid, desarrollando a su vez investigaciones con Ramón Menéndez Pidal y en la Universidad Central. En los años treinta abordó la actualidad, reflexionando sobre *Acción Española* (1938), en cuya revista había colaborado junto a los historiadores Adalbert Hämel, o Ludwig Pfandl, comentando las obras de intelectuales de distinto signo (*Pemán*, 1939), desconfiando de las incursiones en la política de otros intelectuales (Ortega, Unamuno) y culpando a la izquierda de conducir a la nación a la guerra civil[54]. Interesado por el pensamiento político de la tradición española en el siglo XIX, estudia a Donoso Cortés, (que fue embajador español en Berlín), cuya obra fue puesta de actualidad desde 1919, por Karl Muth, –el ya citado director de *Hochland*–, y especialmente por el escritor y jurista, luego filonazi, Carl Schmitt.

Es preciso detenerse brevemente por su importancia ideológica en Carl Schmitt[55], posteriormente ligado familiarmente a España, quién también interesado por el pensamiento político de Donoso Cortés, imparte una concurrida conferencia sobre el tema en el Centro de Intercambio, en octubre de 1929, siendo reseñado en *ABC* por Eugenio D´Ors, mas abierto al pensamiento de éste, o del propio Maurras, que hombres como Maeztu; Ors, que desgrana sus ideas en varias de sus *Glosas*, considera a Schmitt, quizá ingenuamente, como "vigorosamente católico": éste aún no se había desviado hacia la "razón de Estado", justificando el partido único nazi y abandonado el derecho natural. Schmitt escribe también en la *Revista de Occidente,* de mayo de 1931, su *"Hacia el Estado total",* denostando el sistema liberal y de partidos, que entiende desintegrador y divisor de la sociedad[56].

[53] Colegios alemanes, de Barcelona (1884), Madrid (1896), Málaga (1898), Sevilla (1921), Bilbao (1917) y otros en Gijón, San Sebastián, Santander.

[54] Tietz, M. *Op. Cit*., pp. 175-177, 134 y 101.

[55] Carl Schmitt , "*Interpretación europea de Donoso Cortés*", Madrid, 1952.

[56] *ABC*, 24-X-1929, pp. 22, reseñado por D´Ors; *Vid.* Ors, E., "La lettre, l'esprit et l'esprit de la lettre. I. Carl Schmitt", *Les Nouvelles Littéraires*, 15-II-1930, pp. 1-2; *Vid.* P. C. González Cuevas, *La tradición bloqueada: tres ideas políticas en España, el primer Ramiro de Maeztu, Charles Maurras y Carl Schmitt,* Biblioteca Nueva, 2002, pp. 152 211 y 215. En Glosas, *ABC* 1-1-1931, en "Otra vez Donoso" Ors indica cómo la naciente Agrupación de Amigos de Menéndez Pelayo piensa editar a Donoso, "contemporaneo nuestro" pidiéndose un prólogo a Schmitt.

Podemos continuar citando hispanistas, que contactaron con Artigas en Santander: El suizo Wilhelm Meyer-Lübke[57], investigador del origen de las lenguas europeas, mantuvo correspondencia con Artigas, y a propuesta de Bosch Gimpera, llegó a la capital montañesa, camino de Bilbao, donde conferenció en el ateneo, en julio de 1923.

Helmut Hatzfeld[58], entra en contacto con la SMP y solicita, que al igual que en su momento hizo Petriconi, poder impartir unas conferencias en el Ateneo santanderino, a fines del verano de 1928, para sufragar así su viaje a Santander: *"…nuestro ministerio extranjero suele pagar el viaje a los doctos-invitados a hacer conferencias a Países extranjeros…"*[59]. También, envía a Artigas una encuesta que su gobierno realizaba a conferenciantes y profesores extranjeros para recoger la opinión sobre Alemania: *"¿Que opinan los países extranjeros sobre la Alemania actual"*[60], lo que corrobora el gran interés de las autoridades germanas en consolidar núcleos de amistad en distintos países y en el seno de las instituciones culturales. Perseguido por el nazismo emigrará a Norteamérica, integrándose en la universidad católica de Washington desde 1940, aunque sus huellas santanderinas persisten en alguna posterior publicación sobre la obra de Pereda (no sólo Menéndez Pelayo, también Pereda y otros autores montañeses fueron objeto de estudios por hispanistas de distintos países ligados a Santander)[61].

---

[57] Wilhelm MEYER-LÜBKE, (1861-1936). Conferencia en el Ateneo santanderino (18-VII-1923: "Problemas de lingüística castellana", en Junta de Gob. SMP, Libro de Actas, pp. 32). Autor de *El catalán. Su situación frente al español y al provenzal* (1929). Enseñó en las universidades de Jena, Viena y Bonn.

[58] Helmut Anthony HATZFELD (1892-1979), se forma con Vossler, Pfandl y otros hispanistas de la escuela del Idealismo lingüístico (*Vid. Bibliografía crítica de la nueva estilística, aplicada a las literaturas románicas*, Madrid: Gredos, 1955). Conferencia (*EC*, 19-VIII-1928: "Hatzfeld en el Ateneo") y publica en Santander: *El estilo de Cervantes en el "Quijote": conferencia leída…* por H. Hatzfeld; trad. M. García Blanco, Santander, *BBMP,* 1928, pp. 232-241; y "Puntos de contacto artísticos entre Cervantes y Rabelais", *BBMP*, 1927. Profesor en Frankfurt y Lovaina, huye del nazismo a la Universidad Católica de Washington. Su libro *Don Quijote als Wirtkunstwerk* (1925) recibió el premio Bonsoms en Barcelona También escribió: *Estudios literarios sobre mística española* (1955) o *Santa Teresa de Avila* (1969).

[59] CA-BMP, Helmut Hatzfeld, a Artigas, 16-V-1928.

[60] CA-BMP, Hatzfeld, 19-VI-1929.

[61] Hatzfeld H., "El problema del impresionismo en "Sotileza", *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, T. 34, nº 1-3, 1979, pp. 84-93

Otro visitante santanderino, Adalbert Hämel (1885-1952), profesor de Würzburg, temprano entusiasta de los cantares de gesta españoles y franceses (el *Poema del Cid*, la *Chanson de Roland*), disertaba sobre "Movimiento español en Alemania", en la universidad de Madrid en presencia del embajador germano, el 9 de julio de 1925, explicando que el interés científico por España, existente desde fines de siglo, se había expandido desde la guerra, "ganando al pueblo", citando los estudios de Zauner, Krüger, Haack, Wagner, Mulertt, de Meyer-Lübke, y la asociación de profesores de castellano, fundada en 1919 por W. Greif[62], (también presente en Santander), con el resultado de la consolidación de cátedras de español en dieciséis universidades. En 1928 pasará por Santander: "*Espero que mi amigo Petriconi le haya comunicado que quiero ir a Santander con mi esposa en el mes de octubre. Trabajo actualmente sobre la influencia cultural de Santiago en España y en Francia…"*[63].

Por su parte, otro investigador, Alfred Schneider[64], en conferencia pronunciada en el Curso de Extranjeros, (1930), publicada en el santanderino *BBMP* (1931), *"uso la palabra precisamente en Santander, eje inconmovible del trabajo en común de españoles y alemanes…",* redunda en justificar la importancia de fomentar las relaciones hispano-germánicas, incluso apelando a razones de vínculos entre pueblos:

> *la trasplantación de tribus de población germana a la península ibérica y los vínculos políticos creados por los lazos parentales, un tiempo existentes entre las dinastías reinantes en uno y otro país, que si algunas veces nos mantuvieron en intima relación, hoy no tienen ya eco alguno… No basta sin embargo para explicar la especial sensibilidad y prontitud de espíritu existente hoy en Alemania, frente a todos los problemas de las Españas europeas y de Ultramar…*[65]

Al igual que muchos de sus compañeros cita la reciente guerra como argumento, *"del movimiento prohispanista de la Alemania de hoy* […] *de agradecimiento, ante la actitud neutral que durante la guerra observaron la mayor parte de sus naciones…".*

---

[62] CA-BMP, W. Greif, a Artigas: 1-VI-1926: le envía programa de conferencias en alemán. *Vid*. *ABC,* 10-VI-1925.

[63] CA-BMP: Adalbert Hämel, Würzburg: 17-VIII-1928. Colaboró en *Acción Española*. A pesar de no ser colaborador del nazismo pierde su catedra hasta 1949. Obras: *Arturo Schopenhauer y la Literatura Española* (1926), *Don Quijote de la Mancha* (1925). Estudioso de Lope de Vega y miembro de la RAE.

Como ejemplo de intereses compartidos apunta la medicina tropical, o el auge del comercio que hace elegir el español por su enorme potencial, dado el previsible crecimiento de las naciones hispanas, animando a la SMP en su importante papel, paralelo al que en Alemania desarrolla Vossler para impulsar el estudio del español. Pero apela a una nueva visión, no sólo económica sino espiritual y cultural, palpable en la creación de los institutos Iberoamericanos de Hamburgo, Berlín y Würzburg que se ocupan de "*la historia de contemporánea de España y de Hispano-América, es decir, la historia de los movimientos espirituales, culturales, políticos, sociales y económicos…".*

"A ello precisamente corresponde la fundación de los Centros de Intercambio germano-español de Madrid y Barcelona, del Instituto Alemâo en la Universidad de Coimbra, de la Institución Cultural Germano-Argentina en Buenos Aires y del Instituto Teuto-Brasileiro".

Habla Schneider del Instituto Humbold de Berlín, como una interesante residencia para estudiantes españoles, a semejanza de la madrileña Residencia de Estudiantes y del de Hamburgo que *"en el periodo de la posguerra y bajo la égida del portentoso organizador y sabio romanista Schädel, señaló los nuevos derroteros"*[66].

Ludwig Pfandl[67] es otro de los hispanistas de mayor proyección, colaborador de *Hochland, –la* revista cerrada por el nazismo–, e historiador muy interesado por la época del imperio español y por el *Siglo de Oro* (literatura de interés para el hispanismo germano). Pfandl, que estableció correspondencia con Artigas, estaba interesado en la historia y la literatura española, ligando su desarrollo histórico a lo católico, visión que no comparte y critica Américo Castro; estuvo tempranamente interesado por la obra de Pereda y Menéndez Pelayo ("Pereda, der Meister des modernen spanischen Romans", *Spanien,* 1920; o *Die Naturschilderungen in Peredas Romanen*, 1932). El P. Félix García, entonces profesor agustino en Santander, le visita en su casa de Munich en 1927, (no habían podido saludarle en otro viaje con el P. Ibeas en 1926) mostrando Pfandl

[64] Alfred SCHNEIDER (Inst. de Hamburgo), interesado en la cultura católica, habitual colaborador de *Hochland*.

[65] Alfred Schneider, "Movimiento hispanista en Alemania y organización de las relaciones hispano-germanas", *BBMP*, 1931, pp. 34-45.

[66] Schneider, A., *op. cit*.., pp. 34-45.

[67] Ludwig Pfandl, *Die Naturschilderungen in Peredas Romanen*, Kurt Siebert, Hamburg, 1932, (trata sobre el paisaje en las obras de Pereda).

sus tesoros bibliográficos de Menéndez Pelayo, –del que se considera discípulo–, de Quevedo, Bonilla, Cejador… y recuerda cuando en 1914 iba a salir para una estancia fallida en España, ya que la guerra le obligó a pasar cuatro años de soldado[68]. Hispanófilo, colaborará en *Acción Española,* enemigo de la *Leyenda Negra* y defensor del reconocimiento del importante renacimiento español, de carácter distinto del italiano, (Curtius polemizó al respecto, apoyado por Vossler, contra un hispanófobo Víctor Klemperer[69]).

Pfandl publicó importantes biografías, como las de *Juana la Loca*, *Carlos V*, *Juana Inés de la Cruz*[70] (no pudo ser publicada durante el dominio nazi), o su documentado *Felipe II* (importante obra reeditada recientemente en 2010, en que argumenta contra la Leyenda Negra). Sus obras *Spanische Literaturgeschichte, Mittelalter und Renaissance* (1923) y particularmente *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929) fueron muy consideradas en Alemania, ésta segunda centrada en el Siglo de Oro, apuntando Dieter Ingenschay, la enorme influencia ejercida por Menéndez Pelayo en Pfandl[71]:

> *no sólo es prueba de la erudición de su autor hispanófilo, sino que también se inscribe, por vez primera, dentro de una tradición ya no de la Romanística germana, sino de la corriente conservadora de la historia de las letras hispánicas, cuyo representante principal en España fue Marcelino Menéndez y Pelayo. Y es sintomático que, en agradecimiento, Pfandl dedique su estudio "a la memoria del genial creador de la historiografía moderna de la literatura española, don Marcelino Menéndez y Pelayo.*

Concluimos constatando que la influencia cultural germano-española se ejerció en ambos sentidos. En Santander, no sólo mediada por Miguel Artigas; también por su sucesor en la Biblioteca J. María de Cos-

---

[68] *Religión y Cultura,* "Un gran hispanista Pfandl", T. X, junio 1930, pp. 369-390.

[69] Briesemeister D., "España en Alemania: sobre el desarrollo de la investigación en los siglos XIX y XX" en *Traspasar fronteras: un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*, ed. Sandra Rebok, Madrid: CSIC, 2010, pp 83.

[70] Sobre esta obra, *Vid*.. Heinrich Merkl, "Argumentos para la defensa de Ludwig Pfandl (1881-1942)", *Anuario jurídico y económico escurialense*, nº. 35, 2002, pp. 761-772.

[71] Dieter Ingenschay "Las aportaciones de la filología de habla alemana a los estudios de literatura hispánica", pp. 55-67, en *Las aportaciones del hispanismo alemán y su recepción en España,* de Günther Haensch y Adolfo Muñoz Cosme (coords.), Madrid: Instituto Cervantes, 1996.

sío; y acabamos de citar las visitas a Pfandl del agustino del Colegio Cántabro, P. Félix García Vielba[72], doctor en Filosofía y Letras, que había completado estudios en Berlín, Würtzburg y Viena y a su regreso dirige la interesante revista *Religión y Cultura,* escribiendo su sección literaria y aportando información sobre catolicismo e intelectualidad en Alemania[73]. Félix García, traductor de obras históricas y literarias, por mediación de Artigas, expone la obra de Pfandl en el Centro Germano-español ("Un gran hispanista alemán: Ludwig Pfandl") y prologa su "*Spanische kultur…"* rogándose por la editora germana una critica detallada en el *BBMP* para promocionar el libro (que no se hace) adjuntando a Artigas una crítica sobre Pfandl incluida en *Religión y Cultura*[74].

Ya en los años treinta aparecerá como factor perturbador de la llegada de alumnos y profesores la crisis económica en Alemania en el verano de 1931 (Grossmann que pensaba acudir en el verano de 1931, tras dos años de ausencia, anuncia que por *la temible crisis financiera y los momentos trágicos en Alemania* no podrá viajar, aunque vuelve en 1932[75]); a ello se suma pronto en la escena político-cultural el nacionalsocialismo. Uno de los colaboradores del Instituto de Hamburgo, el profesor Walther Küchler[76], que fue expulsado a comienzos del nazismo,

---

[72] Félix García Vielba (1897-1983), profesor en Santander (1921-27), poeta director de *Religión y Cultura*, prologuista de Concha Espina. Vid. "Félix García Vielba (1897-1983)", *Religión y Cultura*: 1983 y 1984, nº30, pp. 421-465, nº29, pp. 379-388. *Vid*. Sánchez Pérez, E., *Los agustinos de Santander: El Colegio Cántabro*, América Grafiprint, Santander, 1995.

[73] *Religión y Cultura*, Vol. IV, 1928, pp. 361: "El catolicismo en Alemania", por P. Ibeas.

[74] PFANDL, L, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst*, Munich, 1924, (*Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del siglo de oro,* prólogo del P. Félix García, Barcelona: Edit. Araluce, [1929]).
CA-BMP, P. F. García, Friburg: 25-1-1929: comunica a Artigas la aparición de *Geschichte der spanischen…* (*Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro,* Barcelona: [Lorenzo Cortina]: Suc. de Juan Gili, 1933); García, P. Félix, *Un gran hispanista alemán (Ludwig Pfandl)*. Conferencia en el Centro Intelectual germano-español, Imp. del Real Monasterio del Escorial, Madrid, 1930, 22 pp.

[75] ACT, Grossmann a Cossío, 27-VII-1931: *"En medio de mis preparativos de viaje, que ya tenía ultimados* […] *estalló de un día a otro, la terrible crisis financiera de Alemania, que como un torbellino arrastró todo. Sobrevino el cierre de los bancos* […] *momentos trágicos."*

[76] Walter KÜCHLER (1877-1953). Profesor de Filología Románica en Würzburg, Viena y Hamburgo. Expulsado de cátedra por los nazis. Escribe *Pater, Mater, Heinz. Una vida humana, nacida en la guerra, la guerra está perdida, 1915-1942*, Heidelberg 1947.

cuando compartía codirección del Seminario con Fritz Krüger (afiliado al partido nacional-socialista, acabaría exiliado en Sudamérica), también contacta con Artigas, y en 24 de abril de 1930 conferencia en el *Centro de Intercambio* madrileño sobre la enorme influencia europea ejercida por la obra de Calderón y en general por el teatro clásico español[77].

La lógica politización de la cultura alemana y el extremismo nacional-socialista desde los años treinta se manifiesta en las publicaciones recibidas y en el *Boletín* (*BBMP,* 1932), se incluye la reseña del libro de Gottfried Feder "Propaganda del partido Nacional-socialista de trabajadores" traducido por Fernanda Pereda Torres-Quevedo, nieta del novelista santanderino indicándose por el reseñador, el bibliotecario santanderino Ignacio Aguilera, *"que a todos –secuaces y detractores–, interesa profundamente".*

En términos ideológicos, globalmente, la presencia germana en Santander podría ser interpretada como un factor equilibrador en una balanza entonces progresivamente favorable a una emergente izquierda, dado que, a pesar de la pluralidad, predominaron las visitas de hispanistas de una ideología católica y más cercana a la derecha, que en bastantes casos, con muchos matices, podríamos situar como semejante en sus líneas a la mantenida por *El Debate*. Aún así hay excepciones notables, como el progresivo viraje a la izquierda de W. Krauss, o la aproximación al nazismo de Krüger, ya en los años treinta (hispanistas de presencia más escasa en Santander). En los años de la Dictadura no se detecta, (no parece existir aún) entre este grupo de filólogos e historiadores alemanes, (quizá existe un retardo en el tiempo), una divergencia ideológica tan marcada como la que se estaba produciendo entre la intelectualidad española desde los últimos años de la Dictadura. Al respecto Grossmann se preocupa de los posibles cambios que puedan resultar del advenimiento de la república:*"he seguido interesadísimo todos los sucesos que en los últimos 15 días han ocurrido en su querida tierra* […] *mi interés de ir a Santander para poder conversar sobre todo eso con ustedes…"*[78].

Vid. Wolfang Settekorm, «L'école de Hambourg. Implications scientifiques et idéologiques», en Klaus Beitl et al., *Mots et choses de l'ethnographie de la France. Regards allemands et autrichiens sur la France rurale dans les années 30*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

[77] CA-BMP, Küchler, Walther: 6-VII-1926. Se promueve en Munich la enseñanza del español y se crea la *Calderón Gesellschaft*. *Vid*. "El hombre en el teatro de Calderón", *ABC,* 23 y 24-IV-1930.

[78] ACT, Gossmann a Cossío, 24-IV-1931.

Esta ligazón del hispanismo alemán al Santander de los años veinte quedará parcialmente interrumpida en el segundo año de la república con la desaparición de los cursos de la SMP y al quedar desligado Artigas de los mismos, entonces ya director de la Biblioteca Nacional (en su homenaje de despedida ofrecido por la SMP a Artigas, colaboran un buen número de investigadores y de hispanistas). Los Cursos de Extranjeros, que persisten en el seno de la Universidad Internacional, se desarrollan más centrados en el conocimiento de la lengua, con mayor presencia francesa o inglesa, que alemana (aunque Vossler o Schramm asisten a la naciente Universidad Internacional de Santander y otros filólogos, como Krüger, o Grossmann siguen en contacto con J. María de Cossío y la SMP[79]). Tampoco tras la guerra civil se recupera el grupo germánico, si bien la reanudación de los cursos de la SMP (pronto en el seno de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, UIMP), hace posible entrever, en ciertos campos, una continuidad temporal en temáticas y profesorado que sería preciso estudiar (en la UIMP de la posguerra colaboran de nuevo Aurelio Viñas, Carlos Pereyra, Fidelino de Figueiredo.., pero menos los alemanes, lógicamente a causa de los efectos de la guerra). La dispersión causada por la contienda mundial, la división entre filonazis y perseguidos, los problemas de reincorporación a cátedras, la dificultad de publicación en España, o el fallecimiento de algunos de los mencionados hicieron olvidar quizá un poco injustamente este "grupo de Santander"; la firma de estos autores germanos deja de aparecer, o de ser reseñadas sus obras en el *BBMP* en la posguerra. Incluso la pista de algunos de los protagonistas se pierde para siempre, en algunos casos se exilian, o persisten en sus investigaciones hispanistas a caballo entre Sudamérica y Hamburgo, como Mulertt, o Grossmann, cuyo fallecimiento en Argentina (lugar en que reanudan sus clases algunos otros de los citados), ni siquiera es recogido en las acostumbradas "Notas necrológicas" del *BBMP* (pasa

[79] ACT, Grossmann a Cossío, 12-III-1931: le alerta desde Hamburgo sobre una competencia desleal de Peers, que deseaba ocuparse del alumnado alemán a espaldas de la SMP: *"se le ha contestado que nuestras antiguas y sólidas relaciones con la Sociedad Menéndez Pelayo no nos permiten corresponder a su iniciativa.…*

ACT, Grossmann, a Cossío; 20-XII-1935: *Mi querido amigo: por el mismo correo tengo el gusto de mandarle un ejemplar de la tesis del doctor Kolbe "Studie uber den Einfluss der Corridas de toros auf die spanische ungangs sprache" (influencia en el lenguaje). Asimismo me he dirigido al doctor Lehmann para datos sobre reses en Argentina* (responde 8-I-1936). ACT: E. R. Curtius, 7-VIII-1932, agradece a Cossío el envío de *Los Toros*.

desapercibido en una España que había considerado su segunda patria, habiendo mantenido contactos tras la guerra con la *Revista de Occidente* y llevado a Ortega a conferenciar a Alemania en la difícil posguerra[80]).

Ejemplo del destino divergente (afinidad al nazismo o al comunismo) se manifiesta como hemos comentado en Fritz Krüger y Werner Krauss que hasta la guerra continúan en relación con Santander: Krüger, desde Hamburgo, recuerda al director de la Biblioteca, Enrique Sánchez Reyes, su interés en proseguir el ya consolidado intercambio que desde 1928 existe entre el *BBMP* y *Volkstun und Kultur der romanen*"; y W. Krauss, (tras la guerra cercano al comunismo), desde la universidad de Marburg, le pide suscribirse al *BBMP*[81].

Cierta presencia alemana se sigue manteniendo en la Universidad Católica de Santander (1933-36) auspiciada por Ángel Herrera Oria, que no olvidemos estudiaría en Friburgo. En ella conferencian destacadas figuras como Aloys Dempf, sociólogo alemán excluido de la enseñanza por el gobierno nazi o el historiador de Munich Jacob Strieder. Es fácil descubrir en la correspondencia santanderina de Artigas, el interés de algunos investigadores extranjeros por temas de historia de la Iglesia, el Siglo de Oro, o de temática que ampliamente podría interpretarse como de cultura católica: portugueses (Fidelino de Figueiredo, con su *Revista de Cultura tradiçao e renovaçao nacional*), americanos (José de la Riva-Agüero, o Carlos Pereyra), alemanes (E. Schramm, L. Pfandl, Joseph Froberger, Hubert Becher, Anton Burkard), o ingleses (Henry Louis Hughes, cuya tesis doctoral versa sobre "Menéndez Pelayo"); un buen número de estos profesores se muestran interesados por los nuevos movimientos eclesiales y se relacionan con periodistas de la prensa católica (Herrera Oria, Miguel Herrero, Nicolás González Ruiz, P. Félix García). Joseph Froberger, columnista de *El Debate*, fomenta esta cooperación internacional católica en la *Gaceta de Colonia*[82]. Herrera Oria solicita en 1928 a Artigas artículos para *El Debate* y la preparación de algunos artículos e informa-

[80] Fundación Ortega-Marañón, FOM, Correspondencia Ortega, C-130-25, Grossmann a Ortega, 10-XII-1948: en la posguerra (Correspondiente de la RAE y del Instituto Iberoamericano de Cultura), consigue llevar a Ortega a conferenciar a Hamburgo en homenaje a Goethe; en 1-IX-49, le agradece la conferencia y cita la polémica de prensa desencadenada. Colabora en *Revista de Occidente,* 1972, "Historia y problemas de la literatura latinoamericana".

[81] Archivo BMP, Correspondencia Sánchez Reyes (F. Krüger, 22-V-1935) y (W. Krauss, 30-V-1933).

[82] CA-BMP, González Ruiz, Nicolás, Madrid, 2-I-1926.

ciones con objeto de informar a la Exposición Internacional de Prensa que se iba a desarrollar en Colonia:

> *El Debate,* […] *se propone publicar un número extraordinario, editado en español y alemán, para distribuirlo gratuitamente entre los visitantes [que] ponga de relieve la actividad y progresos de España en los distintos ordenes de la cultura nacional*[83].

Anton Burkard, autor de *Fisonomía de la España moderna,* también ligado a este grupo, tras recordar con agrado su paso por los Cursos de Santander enviará a Artigas un ejemplar de esta edición especial de *El Debate* en alemán[84]. Por su parte Hubert Becher, como hemos visto, lamenta no se impulse más la cultura clásica católica y critica un *"espíritu liberal y irreligioso"* que viene constatando en sus estancias en España y al respecto comenta con Miguel Artigas su disconformidad con algunas de las interpretaciones histórico-literarias de Américo Castro (profesor en Berlín desde 1928 y embajador en 1931). Becher censuraba que Castro, disertando en Bonn sobre la obra de Cervantes, se centrara en resaltar temas polémicos:

> *"iniciador del amor libre, del subjetivismo, racionalismo y fatalismo moderno. V. creerá que es una exageración mía. No, en ninguna manera!. Un profesor alemán dijo después a un conocido suyo: parece que este español cree que nosotros no conocemos nada de Cervantes…".*
>
> *El verdadero carácter español se suprime a favor de unas pocas ideas superficiales intencionadas.*
>
> *"…con santo duelo considero tales hechos. Esa gente no sabe lo que hace* […], *la unidad natural entre cultura y religión que todavía existe en el pueblo español es la ventaja y el privilegio singular de España* […] *Eso desean las naciones demasiado culturales del resto de Europa. Negarlo y suprimirlo* […]*, muchos alemanes (protestantes) no comprenden España y las obras de su genio…"*[85].

Por su parte Américo Castro, que había conferenciado en el ateneo en marzo de 1926, en carta a *Mi querido Artigas…*, le habla de su obra

[83] CA-BMP, Ángel Herrera Oria, 19-III-1928.
[84] CA-BMP, Burkard, Anton: 29-XII-1928.
Vid., Burkard, A., *Fisonomía de la España moderna*, Lahr in Baden: Moritz, Schauenburg, 1929, VI, 131 p.
[85] CA-BMP, Becher, 7-I-1928.

sobre Cervantes y le pide que, una vez examinada, le sugiera cosas para otra futura edición: *"A ver si por la prensa de ahí hace que se venda algo el libro […], he estado coaccionado por una bibliografía hostil…"*[86]. Artigas realizará una reseña de la obra "El Pensamiento de Cervantes" (*BBMP,* 1926), expresando su opinión benevolente, a pesar de que *"los lectores superficiales encontrarán tal vez parecido con las interpretaciones exotéricas* […] *podrían ponerse reparos a la licitud y validez de muchos argumentos"* y que Castro *"no siempre alude con lisonja*" a Menéndez Pelayo, pero indica que está bien escrito por "*un hombre educado en los más severos métodos filológicos e históricos, obra de reposada elaboración"* por lo que se alegra por lo que tiene de retorno a Menéndez Pelayo, que ya había anunciado la contextura erasmista y la presencia del Renacimiento en Cervantes, aspecto que Castro en 1909 aún negaba (Artigas también se pregunta qué hay de pensamiento propio y cuanto de poner en boca de los protagonistas, en el Quijote)[87]. La existencia y magnitud del Renacimiento en España era motivo como hemos comentado, de reflexiones de distintos historiadores españoles y europeos (Vossler, Curtius, Klemperer…). Testimonio de los débiles prejuicios que podían existir en los años veinte entre estas personas de distintas mentalidades es que también esta obra, muy comentada, *El pensamiento de Cervantes* (1925) fue mencionada con elogio por Gerardo Diego en *Revista de Occidente.* Américo Castro también en relación epistolar con Cossío, desde Berlín, alude a sus recuerdos amistosos con Artigas: *"con mil amores veré de darle algo para esa simpática colección de artículos en honor del amigo Artigas…*" y le presenta a un estudiante alemán al que envía a los cursos de Santander[88].

No podemos dejar de señalar la creciente influencia europea de la obra de Menéndez Pelayo, que había tenido un eficaz propagandista en Artigas. "Marcelino Menéndez Pelayo y la cultura alemana" fue el tema

[86] CA-BMP, Américo Castro (Centro de Estudios Históricos): 14-V-1926 (t.p.); 4-X-1927 (t.p.).

[87] Miguel Artigas, "Nota crítica sobre *El pensamiento de Cervantes,* de Américo Castro", *BBMP*, 1926, pp. 351-353.
El pensamiento de Cervantes (*Revista de Filología española,* 1925); Gerardo Diego en *Revista de Occidente*, XII, 36, 364-371, 1926. Sobre el tema *Vid.* J. Mª López Sánchez, "España en el marco de la "Kulturpolitik" alemana durante la República de Weimar, en *Las ciencias sociales en la Edad de Plata española: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936/* Recurso electrónico Memoria doctorado, Univ. Complutense de Madrid, Serv. de Publ., [2006], pp. 296.

[88] ACT, A. Castro a Cossío, 21-XI-1930 y 23-I-1931.

elegido por Luis Araquistáin para impartir una conferencia en la universidad de Berlín, en la ya avanzada fecha de septiembre de 1933, con significativas alabanzas al "espíritu libre" del polígrafo, "el Fichte español", manifestando respeto por una obra progresivamente valorada por encima de escuelas y partidos:

> *"…ya somos muchos los españoles que se avergüenzan de esa injusticia de valoración y reconocimiento cometida con aquel hombre sin igual que personificará la enciclopedia de la cultura española* […] *uno de los espíritus más libres y comprensivos de España…"*[89].

Como hemos comentado, el nuevo destino de Artigas como director de la Biblioteca Nacional, la crisis económica y las guerras, debilitarán finalmente esta relación teutona con Santander.

Jerónimo de la Hoz Regules
Sociedad Menéndez Pelayo

[89] Araquistáin, L. "Marcelino Menéndez y Pelayo y la cultura alemana", *BBMP*, T. 15, 1933, pp. 189-209.

Bibliografia

Araquistáin, L. (1933), "Marcelino Menéndez y Pelayo y la cultura alemana" *BBMP,* T. 15, 1933, pp. 189-209.

Artigas, M. (1927), *Aspectos del hispanismo en la Alemania actual: conferencia dada el día 11 de febrero de 1927,* Madrid: Blass, 15 p.

Bertrand, J.A., (1920), "Spanien. Zeitschrift fur Auslandskunde. Organ des Verbandes Deutschland-Spanien, herausgegeben von Ibero-amerikanischen Institut, Hamburg, 1919, fasc. 1,2,3", en *Bulletin Hispanique*, 1920, pp. 161-163.

Bihler, Heinrich, (1980) "In memoriam Helmut Hatzfeld", *Iberoromania* 11, 1980, pp. 150-153.

Briesemeister, Dietrich, (2000), "El auge del hispanismo alemán (1918-1933)", en *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936* / coord. Briesemeister, D. y Salas Ortueta, J., 2000, Bibliotheca ibero-americana (Vervuert) 73, Frankfurt am Main, pp. 267-286.

Briesemeister, Dietrich, (2010) "España en Alemania: sobre el desarrollo de la investigación en los siglos XIX y XX" en *Traspasar fronteras: un siglo de intercambio científico entre España y Alemania*, ed. Sandra Rebok, Madrid: CSIC, pp. 83-95.

Engelbert, M. "Ernst Robert Curtius como hispanista", *Arbor*, 119, pp. 183-198.

González cuevas, P. C., (2002), *La tradición bloqueada: tres ideas políticas en España, el primer Ramiro de Maeztu, Charles Maurras y Carl Schmitt,* Madrid, Biblioteca Nueva.

Ingenschay, Dieter, (1996), "Las aportaciones de la filología de habla alemana a los estudios de literatura hispánica", pp. 55-67, en Las aportaciones del hispanismo alemán y su recepción en España, de Günther Haensch y Adolfo Muñoz (coords.)", Madrid: Instituto Cervantes.

López Sánchez, J. Mª, (2003) «Política cultural exterior alemana durante la República de Weimar», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25.

López Sánchez, J. Mª, (2006) "España en el marco de la "Kulturpolitik" alemana durante la República de Weimar, en Las ciencias sociales en la Edad de Plata española: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936/ Recurso electrónico Memoria doctorado, Univ. Complutense de Madrid, Serv. de Publ.

Merkl, Heinrich, (2002), "Argumentos para la defensa de Ludwig Pfandl (1881-1942)", *Anuario jurídico y económico escurialense,* nº. 35, 2002, pp. 761-772.

Morelli, Gabriele, (2001) *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita),* Pre-Textos, 2001, Valencia.

Quintana i font, A., (2004), "Fritz Krüger Una semblanza biográfica", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, nº 21, 2004, pp. 319-344.

Ros Fontana, I. y López Alvarez, J., (1999) «Fritz Krüger y las fotografías de un trabajo de campo en Asturias, 1927» Gijón, FMC y Universidad Popular.

Sanz Díaz, C. J. (2005), *España y la republica federal de Alemania, (1949-1966): política, económica y emigración. Entre la guerra fría y la distensión*. Tesis doctoral, Univ. Complutense, ISBN-84-669-2798-0, Madrid.

Settekorm, Wolfang (1997), «L'école de Hambourg. Implications scientifiques et idéologiques», en Klaus Beitl et al., *Mots et chôses de l'ethnographie de la France. Regards allemands et autrichiens sur la France rurale dans les Années 30*. Paris, Éditions De La Maison Des Sciences De L'homme.

Tietz, Manfred, (2000), "La visión de España en Hochland (1903-1941), una revista cultural del catolicismo alemán", en Briesemeister, D, y Salas, J. Bibliotheca ibero-americana (Vervuert) 73, Frankfurt am Main, pp. 130-182.

Vélez Jiménez, Palmira, (2007), *La historiografía americanista en España, 1755-1936*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

José Manuel Pedrosa
Federico García Lorca y la campana de La Vela
(sobre la *Gacela IV* del *Diván del Tamarit*)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 331-378

FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA CAMPANA DE LA VELA (SOBRE LA *GACELA IV* DEL *DIVÁN DEL TAMARIT*)[1]

A Mario Hernández

"Solamente por oír la campana de la Vela…"

El *Diván del Tamarit* es el poemario quizá más maduro y depurado de Federico García Lorca: fue concebido, al parecer, hacia 1922, desarrollado en años posteriores y rematado poco antes de su asesinato en 1936, lo que impidió que el poeta lo viera publicado. Contiene una serie de *gacelas* y de *casidas* inspiradas, en cierta medida, en la poesía amorosa del Al-Andalus medieval cuyas primeras exhumación, traducción al castellano y reivindicación, en la época del poeta granadino, le deslumbró a él y a algunos otros ingenios españoles sensibles y avisados, que se reencontraron así con una de las raíces, hasta entonces muy olvidadas, de nuestra cultura y nuestra literatura. Otras influencias vagamente orientales, como la de las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña (que

[1] Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Agradezco sus consejos para mejorarlo a mi sabio amigo Mario Hernández, sin cuyas indicaciones estas páginas serían mucho peores. Mi gratitud también para Josemi Lorenzo y Pedro M. Piñero.

habían sido publicadas en 1833, años después de la muerte del conde en 1815), dejan oír también sus ecos, mezclados con los andalusíes, en el *Diván* lorquiano.

Pero entre las resonancias arábigas y las ambiguamente orientales se coló alguna otra de índole localmente folclórica y granadina, indudablemente más cercana y familiar para el poeta, que ha tenido que aguardar para que algunos ingredientes de sus orígenes y algunos hilos de su poética pudieran ser mejor percibidos y desentrañados.

Los que, por ejemplo, impregnan y articulan la hermosísima *Gacela IV*:

> *Del amor que no se deja ver*
>
> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> te puse una corona de verbena.
>
> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> desgarré mi jardín de Cartagena.
>
> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era[2].

La edición que sigue siendo de referencia del *Diván del Tamarit*, la de Mario Hernández (1981 y 1989), no incluye ningún comentario ni ninguna glosa de estos versos, como si las penumbras que envuelven la mayoría de los enigmáticos poemas que le acompañan dentro de este difícil y atormentado libro se tornasen aquí tupidas sombras.

Y, sin embargo, algo sí que será posible poner en claro acerca de las fuentes del poema cuando cotejemos sus versos con una serie de canciones populares y de ritos y de costumbres inmemorialmente granadinos que giran en torno a la Campana de la Vela cuya cuerda acudían a tocar las mozas (y algún mozo también) cada 2 de enero en La Alhambra, en la creencia de que tal acción propiciaría su casamiento dentro del año que empezaba.

Nos espera un largo y complejo muestrario de versiones y de etnografías explicativas. Tantas que intentaremos atender antes a las primeras

[2] García Lorca, 1989: 66.

y dejar las segundas para después. Empecemos remontándonos hasta junio de 1883 y hasta el escritor costumbrista ecijano Benito Más y Prat, autor de un artículo, más de impresiones románticas que de etnografía, que en *La Ilustración Española y Americana* dedicó a "La torre de la Vela" y a la campana homónima que dominan la Alhambra granadina:

> Hay un expresivo cantar popular, cuyo sentido no es posible comprender si no se ha visto caer la luna sobre la Muley-Hacen o ponerse el sol tras los picachos que rodean la antigua morada de los Alhamares.
> Helo aquí:
>
> Quiero vivir en Granada,
> porque me gusta el oír
> la campana de la Vela
> cuando me voy a dormir[3].

La canción, tenida como emblemáticamente granadina en 1883, y tradicional seguramente desde bastante antes, debió ser tan conocida que un vate anónimo que gustaba de contrahacer canciones populares o de crear falsificaciones neopopulares en las páginas de la prensa ideó esta en 1892:

> Quisiera estar en Granada
> solamente para oír
> la campana de la vela
> y lo que dicen de ti[4].

En el año 1931, un vecino de la ciudad de León se quejó de que el sonido de las campanas de las iglesias no le dejaba dormir por la noche, y obtuvo del ayuntamiento de la ciudad su proscripción. Ello provocó protestas a favor y en contra, entre ellas la de un articulista que publicó en un diario madrileño una prueba adicional y algo extravagante de lo popular que debía ser nuestra canción:

> Nosotros, después de múltiples ensayos, hemos comprobado que con ruido de campanas es imposible dormirse. Aquel que invento la *granaína* esa que dice:

[3] Más y Prat, 1883: 22.
[4] Sancho Panza, 1892.

Porque me gusta *el oí*,
la campana de la Vela,
cuando me voy a *dormí*…

era un embustero. ¡Literatura![5].

La canción ha seguido encontrando abrigo en las páginas de cancioneros granadinos compilados, de la tradición oral, a finales del siglo XX. La segunda estrofa de esta versión tiene todo el aspecto, por cierto, de ser falso añadido tardío:

Quiero vivir en Granada
solamente por oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir;

ese *sonío* que tiene
que me hace recordar
cuando Boabdil la dejaba
y al verla se echó a llorar[6].

Fijémonos, por otro lado, en esta otra cancioncilla oral, que solo difiere de la anterior en las palabras asonantes: oír / escuchar, dormir / acostar:

Quiero vivir en Granada
para poder escuchar
la campana de la Vela
cuando me voy a acostar[7].

Si atendemos además, aunque sea ya en segundo orden, a estas otras estrofas, bien arraigadas en las tierras y campos de Granada, podremos entenderlas como estrellas de una constelación más amplia, que desborda los contornos de un conjunto acotado de canciones y se abre a aires cruzados y a vetas vivas y cambiantes:

La campana de la Bela
no tiene tanta balumba

[5] "Han oído campanas", 1931.
[6] Escribano Pueo, 1994: núm. 825.
[7] González Bedoya, 1982: 24.

como tienes tú, morena,
en ese cuerpo sandunga[8].

Campana, la de la Vela,
no siento en el mundo más
que tengas tan mal sonido
teniendo tan buen metal.

La campana de la Vela
despierta a los regadores,
y a mí también me despierta
a pensar en mis amores.

La que toca el dos de enero
la campana de la Vela,
se casa dentro del año;
si no, se queda soltera.

En lo alto de la Vela
hay una campana *e* plata:
cuando suenan sus metales,
dicen "¡que viva Granada!".

Tres cosas tiene Granada
que no las tiene Madrid:
la campana de la Vela,
la Alhambra y el Zacatín.

En la torre de la Vela
voy a poner un letrero,
que diga a toda Granada
que por ti me estoy muriendo[9].

Todas estas canciones líricas, vivas en la anónima voz del pueblo granadino que antes, durante y después de Lorca ha entretenido con ellas sus amores y sus ocios, apuntan, sin duda, no solo hacia la fuente textual, más o menos concreta, de la misteriosa *Gacela IV* del *Diván del tamarit*, sino también hacia algo más amplio, complejo, difícil de aprehender: ha-

[8] Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 1463.
[9] González Bedoya, 1982: 23 y 24.

cia su tradición poética y su contexto etnográfico. Marcos indispensables para iluminar estos versos y muchos otros de los poemas de Lorca, desde las rimas, músicas, ideas, creencias que acunaron y educaron el oído y la sensibilidad del poeta (y folclorista, en el sentido más legítimo de la palabra). Basta hacer un rápido cotejo de las tres estrofas paralelísticas de Lorca,

> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> te puse una corona de verbena.
>
> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> desgarré mi jardín de Cartagena.
>
> Solamente por oír
> la campana de la Vela
> me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era,

con las dos cancioncillas populares granadinas que dicen

> Quiero vivir en Granada
> solamente por oír
> la campana de la Vela
> cuando me voy a dormir.
>
> Quiero vivir en Granada
> para poder escuchar
> la campana de la Vela
> cuando me voy a acostar,

para que sobre todos estos versos parezca que se derrama nueva luz: Lorca debió escuchar cantar, quién sabe a quién o a quiénes (posiblemente a muchos, y muchas veces), versiones similares, o parecidas a esta, de la canción popular; las reciclaría en una de sus habituales exhibiciones de bricolaje poético, del que resultaron tres estrofas paralelísticas cuyos dos primeros versos reproducían literalmente los versos segundo y tercero de la canción popular (si aceptamos como aproximadamente modélicas las versiones de "Quiero vivir en Granada…" que nosotros hemos localizado); y, en el desarrollo ulterior, rompería con el modelo folclórico y en-

samblaría versos en estilo bien diferente, anisométricos, surrealistamente lorquianos, para lograr ese aspecto de curioso pastiche oral-escrito que tiene esta *gacela*.

Versos, los ensamblados, de amor sin duda carnal y apasionado: *coronado*, *desgarrado*, *abrasado*:

> …te puse una corona de verbena.
>
> …desgarré mi jardín de Cartagena.
>
> …me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era.

Y versos, estos también, reciclados de los de la tradición oral y las canciones infantiles que no se apartaron nunca de la memoria sentimental de Lorca, como aquella que se entonaba en Fuentevaqueros:

> Pasimisí, pasimisá,
> por la Puerta de Alcalá,
> la de adelante corre mucho,
> la de atrás se quedará.
> Verbena, verbena,
> jardín de Cartagena[10].

Versos, en fin, de raíz oral que se incrustan y reverberan en otros poemas de Lorca:

> Pasé por el jardín de Cartagena
> la verbena invocando…[11].
>
> Soñar en la verbena y el jardín
> de Cartagena, luminoso y fresco…[12].

Sobre algunos otros rasgos de poética de la *gacela* lorquiana solo se pueden hacer conjeturas, aunque con muchas más garantías, sin duda, de las que podíamos alcanzar antes de llegar hasta sus irrebatibles modelos orales.

[10] Fuentes, 1991: 45.
[11] García Lorca, 1998: 70.
[12] García Lorca, *Mariana Pineda,* 2006: 87.

En primer lugar, el desarrollo paralelístico, en tres estrofas, del poema del *Diván del Tamarit*, podría perfectamente ser una *amplificatio* ideada y ejecutada por el poeta; pero bien podría, igualmente, ser una imitación de presumibles estrofas paralelísticas populares que andarían corriendo de un lado a otro en la tradición oral, repitiendo y variando ligeramente la misma fórmula matriz. Ya hemos localizado nosotros dos estrofas muy parecidas, hermanas en todo excepto en los versos asonantes, de la fuente folclórica concreta de Lorca (las demás que hemos aducido son planetas más lejanos dentro de esa constelación), que apuntan a que podrían ser cantadas como series paralelísticas que quién sabe si podrían llegar a contener más piezas análogas. Las que comienzan "Quiero vivir en Granada / solamente por oír…" y "Quiero vivir en Granada / para poder escuchar…".

Y sabemos de la familiaridad y el gusto de Lorca por este tipo de canciones, a las que dio cabida, por ejemplo, en su *Colección de cantares populares:*

> Debajo de la hoja
> de la verbena
> tengo a mi amante malo,
> ¡Jesús, qué pena!
>
> Debajo de la hoja
> de la lechuga
> tengo a mi amante malo
> con calentura.
>
> Debajo de la hoja
> del perejil
> tengo a mi amante malo,
> no puedo ir[13].

Otra relevante cuestión de poética: Lorca repitió insistentemente, como versos primero y segundo de cada una de sus estrofas paralelísticas, la fórmula

> *Solamente por oír*
> *la campana de la Vela…*

[13] García Lorca, 1981: 158. Sobre la estructura paralelística de esta canción en concreto, y sobre la poética del paralelismo tradicional en general, es imprescindible ver el artículo de Piñero, 2010.

que en la canción folclórica ocupa, en cambio, los versos segundo y tercero:

> Quiero vivir en Granada
> *solamente por oír*
> *la campana de la Vela*
> cuando me voy a dormir.

¿Por qué? Pues acaso porque así lo decidió él, desde la omnipotencia que en relación con sus versos asiste a todo poeta. O acaso también porque la versión oral que hasta sus oídos pudo haber llegado antepondría acaso (repitiéndolo después) tal verso, de un modo que es absolutamente común en el momento de la ejecución de la canción folclórica, que suele convertir muchas veces, mediante la repetición de un verso, cuartetas en quintillas. Así podría ser ese hipotético modelo:

> *Solamente por oír*
> quiero vivir en Granada,
> *solamente por oír*
> *la campana de la Vela*
> cuando me voy a dormir.

Otra cuestión más: las canciones entonadas por el pueblo en relación con la campana de la Vela han sido variadas y profusas, y han debido tener arraigo, durante generaciones, en Granada y en sus aledaños, según prueba el breve pero sustancioso repertorio que reproduje anteriormente, dentro del cual descuella alguna estrofa de contenido amoroso que cuadra muy bien con el tono dolorido y agónico de la *gacela* lorquiana:

> En la torre de la Vela
> voy a poner un letrero,
> que diga a toda Granada
> que por ti me estoy muriendo.

Aunque entre todas ellas hay una, la que canta

> La que toca el dos de enero
> la campana de la Vela,
> se casa dentro del año;
> si no, se queda soltera,

que nos tiende un hilo muy singular, al que volveremos enseguida, hacia uno de los rasgos más relevantes de la curiosa etnografía de la proverbial

campana granadina: la superstición que asegura que la muchacha soltera que la toca en ese fecha temprana del calendario se echará novio o incluso se casará dentro del año que comienza.

La familia García Lorca y la campana de la Vela

Antes de seguir, convendrá que nos informemos algo más acerca de la relación estrecha y emotiva, prácticamente familiar, que mantuvieron Federico García Lorca y su familia con la campana de la Vela, cuya vista desde ventanas y balcones de las varias casas granadinas que habitaron, y cuyo doblar inexorable, acompañaron durante muchos años (antes y después de que se instalaran en la Huerta de San Vicente en 1925) sus días, sus trabajos y sus ocios: entre ellos, muchísimos versos y prosas de los que escribió en cualquiera de sus estudios granadinos el poeta.

Hasta tres veces son mencionadas la campana o la torre de la Vela en las memorias de Isabel García Lorca, la hermana que evocó como nadie el hogar y el entorno en los que había vivido y se había inspirado Federico, y que nos señala cómo buena parte de su vida y de su obra se desarrollaron al son de la campana y a la sombra de la torre:

> Todo esto ha desaparecido: las horas, las campanadas. Mi madre distinguía, y Federico lo aprendió enseguida, el distinto son de cada iglesia. ¡Pobre de mí, yo solo distinguía la Vela y la Catedral! Era preciso a la hora de la oración oír decir a mi madre: "Ya toca la Virgen, ahora san Matías, ahora los Escolapios, ahora san Luis".
>
> ¡Hay tantas campanas y campanadas en su obra! Para crear una emoción mayor en el gran juego del "cuarto de los leones", Federico solía cambiar a su antojo las campanadas del reloj de la escalera; eran un elemento muy importante en la representación. Pero tengo que decir que la incorporación de estos elementos escenográficos causó algunas veces trastornos domésticos bastante cómicos, porque cuando era la hora de cenar, daba la hora de merendar, y a Dolores, que no leía el reloj y estaba a veces fuera de este mundo, le producía inevitables equivocaciones.
>
> Federico después del almuerzo, se llevaba un gran vaso a su despachillo, pues en la Acera del Casino tenían él y Paco un cuarto grande y un estudio pequeño, donde a mí me gustaba mucho ir a leer cuando ellos no estaban. Había un balcón desde donde se veía el cerro de san Miguel con su ermita y la torre de la Vela. Ese balcón está muy presente en la obra de Federico. Viendo aquel paisaje escribió mucho hasta el año 1933.
>
> La huerta de san Vicente, en aquellos tiempos, tenía una vista maravillosa, como lo es todo lo que se ve en Granada (o, mejor dicho, se veía,

> porque están destruyendo no solo la ciudad sino su paisaje). Veíamos la sierra, el Albaicín, la ermita de san Miguel y la Alhambra, la torre de la Vela, la muralla de san Cristóbal, y estábamos entre el verdor de la Vega[14].

No extraña, a la vista de lo cerca que tuvo siempre Lorca, física, sensorial y sentimentalmente la campana de la Vela, que esta asome tres veces también en su obra. Y que aparezca, por cierto, las tres veces sonando, cantando. Detalle digno de un poeta y de un músico, y bien significativo si lo comparamos con las tres veces que aparece citada la Vela en las memorias de su hermana Isabel: una sola vez *se escucha* en ellas la campana, por dos veces que *se contempla* la torre.

Su primera aparición, y además con rango protagonista, es en la muy juvenil *Fantasía simbólica* que publicó Federico en un *Homenaje a Zorrilla* voluntarioso y colectivo con que tributó homenaje la ciudad de Granada al literato vallisoletano que había sido cantor de sus bellezas cuando se cumplió el centenario de su nacimiento en 1917. En aquel primerizo y evocador diálogo en prosa poética sobre fondo granadino entretejió García Lorca las voces de la propia campana de la Vela con las de "La voz", "El Darro", "La voz de Ganivet (con sonido de rosa marchita)" y "La ciudad (con voz de campana)".

Muy en resumen, la casi adolescente *Fantasía* lorquiana evocaba una especie de certamen entre las famas de Zorrilla y de Ganivet, dos grandes escritores que dieron celebridad a la ciudad (el primero de ellos porque la reflejó en sus obras, el segundo porque nació en ella). La campana de la Vela dirime la rivalidad sentenciando que los dos fueron excelsos, aunque Ganivet quede al final como un tanto celoso y acomplejado.

He aquí un extracto de la *Fantasía*:

> Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra flota el espíritu azulado de Zorrilla. El viento tiembla y el bosque tiene sonidos metálicos y de violoncelos, las esquilas de los conventos, están llorando lágrimas de hierro y castidad… La campana de la Vela está diciendo una melodía tan grave y augusta, que los cipreses y los rosales tiemblan nerviosamente.
>
> *La campana de la Vela*:
>
> Cuando sueno tan triste y muriente es porque lloro algo que se fue para siempre… Mi amada la ciudad fue cantada por un hombre tan enamorado de ella que llegué a tener celos de él… pero cuando se fue de la tierra su espíritu pasó por aquí, me dejó en mi alma de hierro su

[14] García Lorca, 2002: 47, 117 y 269.

corazón… Yo soy el corazón del poeta y mis sonidos son sus latidos. Por eso, cuando sueno tan desolada y melancólica en las noches granadinas, es porque lloro la voz del que suspiró por mi amada…

[…] *La voz de Ganivet* (con sonido de rosa marchita):

Mientes, mientes; el enamorado de Granada fui yo y mi espíritu inquieto y atormentado está escondido para verla mejor en las heridas de la vega. Yo soy el que ama a la ciudad romántica con amor de fuego. No la pude cantar, porque el agua de hielo me fascinó y me escondí en sus senos…

La campana:

También eres tú grande y amante de la moruna ciudad. Tú y Zorrilla sois sus trovadores geniales… Pero tú te apagaste… y Zorrilla vivió…

El río (muy fuerte):

Ya sé quién sois. Muchas veces os miré, y vuestras bocas de púrpura bebieron de mi sangre… Los dos sois grandiosos, los dos me amabais con locura… Los dos sois todo corazón.

La ciudad (con voz de campana):

¡Salve! ¡Salve![15].

En otra prosa lírica del primer Lorca, la que llevaba el título de *Sonidos* y fue recogida en sus *Impresiones y paisajes* de 1918, vuelve asomar, ahora más tímidamente, la campana de la Vela:

Canta muy fuerte el río. Las luces parpadeantes de las callejas albaycineras, ponen temblores dorados en las negruras de los cipreses… Lanza la Vela su histórica canción… En las torres, se ven lucecillas miedosas que alumbran a los campaneros…

Silba el tren a lo lejos[16].

Volverán a dejarse sentir los ecos de la campana de la Vela en la bellísima *Gacela IV* de *El diván del Tamarit*, del Lorca más evolucionado y maduro.

Amores, desamores y entografías de la campana de la Vela

Es el momento ya de que nos explayemos un poco más sobre el significado ritual y cultural de la campana de la Vela, que tan vivo reflejo

[15] El poema fue publicado en el *Homenaje a Zorrilla,* 1917: 50. Sigo la edición de Laffranque, 1953: 298-300.

[16] García Lorca, 1994: 153.

parece que ha dejado en la vida, en el imaginario y hasta en la poesía (en la oral y en la escrita) de los granadinos de no pocas generaciones, empezando por Lorca.

No atenderemos a su impresionante currículum histórico, que, teniendo en cuenta que la torre que la aloja se halla dentro del perímetro de La Alhambra, podemos dar por muy venerable. Baste apuntar que no faltan en su biografía rayos que han dado sobre la torre, reconstrucciones, cambios de emplazamiento, restauraciones y refundiciones de la campana, etc.[17]. Tampoco nos extenderemos sobre la función social que durante siglos ha cumplido esta campana (como tantas otras), cuyo sonido agudo y luminoso alcanzaba a un conjunto de pueblos que formaban y forman, en base a ello, una especie de arciprestazgo y de mancomunidad de identidad bien definida, y regía no solo el ritmo de las horas, sino también el régimen de riegos, tal y como recordaba una de las cancioncillas que ya hemos conocido: "La campana de la Vela / despierta a los regadores…". La campana cumplía también a veces las funciones de avisar de incendios, catástrofes y cualquier otra desgracia.

La campana de la Vela, y ello nos permite enlazar con el casi siempre ansiosa o dolorosamente enamorado Lorca, estaba y está, todavía hoy, estrechamente asociada a los afanes y a las penas del corazón. Desde hace muchas generaciones, aún hoy, las mozas solteras granadinas acuden cada 2 de enero, en las fiestas de aniversario de la toma de Granada, a tocarla o a hacerla sonar, en la creencia de que, si cumplen con tal rito, ese mismo año se echarán novio o se casarán.

Mucha documentación atestigua la costumbre. Los documentos que a continuación voy a desgranar fueron publicados en la prensa periódica de todo el siglo XIX y de los inicios del XX, y serán muy iluminadores al respecto. Algunos son reportajes periodísticos, otros cuadros de costumbres o crónicas de viajes, o páginas de novela sentimental y desmayada. Disculpe el lector lo abigarrado de su secuencia y lo reiterativo en ocasiones de su información, pero lo cierto es que su lectura nos dará una idea inmejorable de lo que significaba la Campana de la Vela para los granadinos en general, y de lo que, como atentísimo observador de las tradiciones de su entorno, pudo significar para Lorca en particular:

> Hoy es el glorioso aniversario de la toma de Granada; todos los pueblos de sus inmediaciones quedan desiertos por venir a celebrar tan

[17] Toda la información imaginable se puede hallar en Jiménez Díaz, 1997.

fausto acontecimiento, y disfrutar de tan gratos recuerdos. Ni el artista trabaja, ni las tiendas se abren; en fin, es un día festivo para los granadinos.

Por la noche una graciosa iluminación decora las almenas de las murallas y torres, dando a estos paisajes la vista más encantadora y pintoresca. Amanece, y se oyen los ecos de la penetrante campana. Todos corren con presura a la solemne función de iglesia y procesión del pendón glorioso: este año ha ido en ella el nuevo ayuntamiento, el cabildo eclesiástico, el seminario de san Cecilio, y el piquete correspondiente a la Guardia Nacional. Después de haberse tremolado el pendón por el regidor D. Cristóbal de Urbina principió la misa resonando durante ella en las encumbradas bóvedas de la catedral la música militar. Se pronunció un discurso histórico por el célebre patriota ex-religioso, Fr. Andrés de la Merced; y concluyeron estos magníficos cultos, volando en seguida la multitud a la Real fortaleza de la Alhambra donde está el paseo en semejantes días; allí mil Ciceronis muestran a los aldeanos las preciosas antigüedades, el magnifico palacio de Boabdil, mezclando en su narración mil patrañas, como la de que se ve aún en las losas de la sala de abencerrajes la sangre de aquellas víctimas. Apresúranse también a tocar la indicada campana de la Vela los mozos y doncellas de las aldeas, creyendo ser esto de tan buen agüero, que el que no lo hace no puede casarse en el año que comienza. Mil grupos repartidos acá y allá en las inmediatas colinas danzan al son de la alegre rondeña y otros bailes provinciales.

(*El Español: Diario de las doctrinas y de los intereses sociales* el 7 de enero de 1835, p. 3).

Este año, como todos, se ha celebrado con gran pompa y aparato el glorioso aniversario de la conquista de Granada […] En la Vela no se cabía: las robustas aldeanas de la Vega, las mozas de servicio y otros y otras se disputaban la cuerda de la campana, confiados en que este año se casarían, según la preocupación vulgar.

El teatro, así por la tarde como por la noche, tuvo llenas todas sus localidades, y los revendedores hicieron agosto. La fiesta en la Metropolitana y en la capilla de los Reyes fue todo lo grandiosa que debía. La concurrencia por todas partes numerosa.

Lo repetiremos antes de concluir: el pueblo que con tanto entusiasmo solemniza el gran día en que se dio por terminada la lucha que sostuvieron por 700 años sus padres, el pueblo que así se engríe con el recuerdo de la aurora de las glorias españolas, es todavía grande y se pueden esperar de él grandes cosas.

(*El Clamor Público: Periódico del Partido Liberal*, 10 de enero de 1849, p. 3).

En Granada, la primera que en esta festividad logra tocar la campana de la Vela, se casa infaliblemente aquel año; pero en Granada, lo mismo que en Málaga, llevan algunas treinta años de repetir sus *esperimentos*, y aun permanecen solteras.

Muchachas, no tengáis pena, que todas tendréis salida, que dijo un poeta mal intencionado, por lo cual no concluimos su copla.

(*El Heraldo*, 29 de junio de 1852, p. 3).

S. M. la Reina se ha declarado hermana mayor de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Granada, concediendo a la misma el privilegio de tocar la campana de la Vela desde la víspera del primer domingo de octubre hasta puesto el sol del mismo día, en que se celebra la fiesta. Ambas noticias se han recibido en Granada con repiques, cohetes y *Te-Deum*.

(*La España*, 13 de mayo de 1854, p. 3).

Varios vecinos de Granada han solicitado permiso del gobierno para tocar la histórica campana de la Vela cuando se reciba la noticia de la toma de Tetuán.

(*La época*, 20 enero de 1860, p. 4).

Después de la voz chillona del guardián de la noche me sorprendió igualmente, pero de un modo agradabilísimo, la de una campana, la más vibrante y dulce que he oído jamás.

Era la campana de la Vela, la atalaya de Granada, el reloj de la Vega. ¡Qué recuerdos trae! Pero otra vez hablaremos de ella. Ahora, recordando la antigua y popular copla:

Quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
a la hora de dormir.

(Luciano García del Real, "Granada: primeras impresiones de viage", *La moda elegante: periódico de señoras y señoritas*, 14 de septiembre de 1869, p. 6).

Concluido de ver el palacio árabe, el guía nos condujo a las torres que servían un tiempo de atalayas de la fortaleza. ¡La torre de la Vela! Al subir por sus destruidos escalones nos sonaba en el oído esa preciosa copla granadina que dice:

Quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír

la campana de la Vela
cuando me voy a dormir,

cuyo encanto no se comprende hasta que en el silencio de una de esas noches andaluzas, en las que la luna ilumina las cumbres de Sierra-Nevada, se percibe el solemne tañido de la campana que preside como misterioso centinela nocturno a la distribución del riego.

Esta torre servía a los árabes de atalaya en sus guerras con los cristianos. Cuando penetraron los Reyes Católicos se tremoló en su cima, por vez primera el pabellón cristiano, en cuyo recuerdo todos los años el 2 de enero, aniversario de la conquista, se enarbola la bandera y se toca la campana, cuyos tristes tañidos más parecen árabes elegías que de aquellas moriscas ruinas se escapan, que cristiano canto de victoria.

Desde la torre de la Vela se percibe un panorama sublime: aún más extenso de lo que la vista puede abarcar… (Alfredo Escobar, "La Alhambra: III", *La Época*, 2 de junio de 1879, p. 1).

Al salir el sol este día, repítense los cañonazos, que recuerdan los que desde Santa Fé oyeron los Reyes Católicos, y comienza de nuevo a tocar la campana de la Vela, que ni un solo instante cesa hasta que el sol se pone. Esta campana se toca metódicamente todas las noches, para anunciar la hora a los labradores de la Vega y servirles de gobierno en la distribución de los riegos. De día solo se oye el día y la víspera de la toma, y el de la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, aniversario de la batalla de Lepanto.

Es tradición entre las gentes del pueblo en Granada y sus contornos, creer que los jóvenes solteros de ambos sexos que el día de la toma tocan la campana de la Vela se casan antes de un año. No hay, pues, para qué decir que aquel día no se necesita campanero; al contrario, una pareja de la guardia civil no basta a veces para poner orden entre las muchas gentes que se disputan la cuerda. Muchos jóvenes labradores concurren a Granada desde los más apartados pueblos de la Vega, solo para ver la fiesta y tocar la campana.

El alegre sonido de esta despierta a los granadinos, que salen a la calle bien de mañana vestidos de fiesta (Manuel Alonso y Zegrí, "La conquista de Granada", *La Ilustración Católica,* 21 de agosto de 1880, pp. 222-224, p. 223).

La niña que toca la campana de la Vela el mismo día de la conquista de Granada se casa dentro del año.

(L. Giner Arivau, "Supersticiones populares VI", *La América*, 8 de agosto de 1883, pp. 14-15).

Se ha extinguido completamente el rumor de las fiestas, y en los vecinos jardines de la Alhambra se escucha tan solo el murmullo de las fuentes y el del aire manso que agita las hojas de los altos árboles.

De cuando en cuando, solemne y vibrante, escúchase el tañido de la campana de la Vela. Recordemos la copla:

Quiero vivir en Granada
solamente por oír
la campana de la Vela
cuando me moy a dormir.

(Fernández Shaw, "La Coronación de Zorrilla", *La Época*, 18 de junio de 1889, p. 2).

La campana de la Vela anuncia con sus tañidos que ha llegado el día del aniversario de la toma de Granada. El fanatismo de las doncellas granadinas llena los bolsillos del *conserge* de la Torre de la vela, pues es idea muy arraigada que la soltera que toca la campana en este día irremisiblemente se casa en el año; por eso acuden multitud de aldeanas desde todos los pueblos de la provincia, y todas depositan diez céntimos en poder del campanero ("Las fiestas de la toma de Granada", *La Época*, 3 de enero de1887, p. 2).

¡Dos de Enero! ¡Festival solemne para los granadinos! La campana de la Vela, durante veinticuatro horas, es el punto de mira, el objeto de cariño de mozas y mozos. La mujer o el hombre que durante ese día haga sonar la gran lengua de hierro de la campana, contrae matrimonio sin duda en el mismo año.

¡Os explicáis ahora porqué es la campana de la Vela, durante el día 2 de enero, la ilusión inseparable de la graciosa muchacha granadina? […] Ella sonríe, le mira, titubea, le mira otra vez, avanza un poco, vuelve a mirar, se decide, y mueve la gran lengua de hierro. ¡La campana ha sonado! No fueron sus sones como clamor de guerra, no como nuncio de catástrofes, no para anunciar el riego: fue una grandiosa sinfonía que palpitó en los aires, que llenó el mundo, que llegó a los cielos y entró en los poros de la tierra y en los cálices de las flores, cantando siempre: "¡Amor!… ¡Amor!"

(M. Martínez Barrionuevo, "¡Misericordia! Novela española: conclusión", *La Ilustración Hispano-Americana*, 6 de diciembre de 1891, pp. 751-754, p. 752).

En conclusión citaremos todavía una muy curiosa propiedad que por lo visto tiene únicamente la renombrada campana de la Vela, de la ideal y sin par Alhambra.

Dice la tradición granadina: "La muchacha que toca la campana de la Vela, en Granada, el día 2 de Enero de cualquier año, es afortunada en amores durante todo él". En Granada el día 2 de Enero se celebra anualmente el aniversario de la entrada de los Reyes Católicos en aquella ciudad, la cual tuvo lugar en dicha fecha del año 1492, como es sabido. Por consiguiente, la Alhambra está de fiesta y manan todas sus fuentes, siendo visitada por inmenso gentío, y en virtud de la *transcrita* superstición, las jóvenes se dirigen hacia la torre donde se halla la campana de la Vela, la cual está todo el día dale que dale, por no soltar la cuerda las manos de crédulas muchachas que allí acuden presurosas para poder tocar la fascinadora campana y ser afortunadas en amores… todo aquel año, cuando menos.

Quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír,
la campana de la Vela
cuando me voy á dormir.

(El curioso barcelonés, "Algunas contestaciones para el Averiguador Popular de *El Liberal*", *Revista Contemporánea*, enero de 1903, pp. 541-554, p. 553).

La mañana ha sido calurosa en extremo. La gran multitud que ha acudido a la Alhambra y la falta de dirección han hecho que lo que podía haber sido una excursión preciosa y de gran atractivo haya resultado un verdadero laberinto y una jornada militar a marcha forzada.

Ni el rey ni sus acompañantes han podido darse cuenta de las preciosidades que encierra esa admirable joya artística que nos legaron los árabes. Todo ha sido rápido, y muchas cosas han pasado inadvertidas y otras sin poder verlas, porque las puertas estaban cerradas y las llaves no parecían de guardadas que estaban.

En la sala de la Justicia se ha servido un espléndido té ofrecido por la Diputación. Desde allí la comitiva marchó a visitar los jardines, desde los que se domina la población y sus alrededores, no pudiéndose concebir panorama más ideal. Luego subió el rey a la torre donde está la Campana de la Vela. Sus acompañantes le dijeron que hiciera sonar la campana, pues según tradición, quien la tocaba se casaba en el mismo año. El monarca iba admirando el paisaje que se descubre desde aquella altura, y al llegar cerca de la cuerda de la campana, miró, sonrió y pasó sin tocar.

La actitud del rey en aquellos momentos hizo gracia a sus acompañantes. Luego visitó la Torre de la Cautiva.

(De nuestros redactores-corresponsales, "El viaje del rey. En Granada: visita a La Alhambra", *El Imparcial*, 2 de mayo de 1904, p. 2).

Se alzan hacia Granada brazos trémulos; de la oreja descuelgan los mocitos sus verdes ramos de albahaca; las mocitas, del pecho, se desprenden rosas; los zagales paveros, caña en mano, se quitan los sombreros arrebatadamente; suenan más vigorosos, con ardor litúrgico, nuevos gritos, relinchos, *gurugús*; y sobre el rústico Te-Deum, con su profanidad triunfante y lírica, un poeta gañán canta, melancólico:

Quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy á dormir…

(Cristóbal de Castro, "Del corpus granadino", *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de Junio de 1907, p. 1).

El 2 de Enero se celebra la solemne función religiosa en la catedral y todo el mundo va luego a la plaza de los Aljibes de la Alhambra. Los más fieles guardadores de las tradiciones se dirigen a la hermosa torre de la Vela y suben la tortuosa escalera que conduce a la plataforma superior, desde la cual se divisa un panorama encantador. Entre los concurrentes abundan las parejitas de enamorados, que no van a contemplar bellezas panorámicas precisamente, sino porque un Velero guardián de aquella torre afirmó hace muchos años que la cuerda de la campana de la Vela tiene una virtud maravillosa y hay que aprovecharla. Los novios cogen con sus manos las de las novias y tiran con toda su fuerza de la maroma para que las vibraciones lleguen hasta los espacios más remotos, porque es fama que, haciéndolo así, ha de haber boda dentro del año que comienza (Miguel Medina, "La rendición de Granada: la hora fatal del rey Chico", *Hojas Selectas*, enero de 1921, pp. 86-90, p. 90).

Desde esta mañana está tocando sin cesar la histórica campana de la Vela.

En la Alhambra se celebró el concierto anunciado. Las jóvenes solteras se dirigen a la campana de la Vela, pues es leyenda que aquella que toque la campana se casará dentro del año.

("La reconquista de Granada", *La acción*, 31 de enero de 1924, p. 1).

Debe su fama y nombradía la campana de la Vela, a los innumerables matices que evoca con su especial y potente sonido. Ella es la que recuerda a la piadosa familia la hora de las ánimas por las que debe rezar. Al enamorado galán, le advierte con treinta y tres campanadas, la hora de la queda que da a las once, para que abandone la florida reja tras de la cual se halla el ángel de sus amores.

Más tarde, avisa al gañán la hora de dar el pienso de la media noche a su cansinada bestia, y es la que llama al labriego en la soledad de la Vega

para decirle que han llegado los caños de Alba y precisa distribuir el agua para regar su heredad. Y es por último también, la que convoca a los granadinos en los momentos peligrosos, cuyo hecho le dio mérito para que Doña Isabel II mandara incluirla en el heráldico escudo de la ciudad y otorgarle el titulo de Heroína, sobre los que ya tenía de Celebérrima, Muy Noble, Muy Leal y Nombrada y Grande. También toca alegre y animada el día de la Virgen del Rosario, en recuerdo a la gloriosa victoria de Lepanto y por disposición reciente, todo el día de la Fiesta de la Raza, en conmemoración de que en la Alhambra, en uno de los más bellos salones del palacio nazarita, hizo los pactos Colón con la ínclita reina Isabel para el descubrimiento de América. También durante dos días consecutivos, evoca el hecho memorable de la toma de Granada acaecido el 2 de Enero de 1492 […].

A propio intento, hemos dejado para fin, el oculto privilegio que ha dado la tradición, a la Campana de la Vela. Dicen de antiguo, que la joven o el galán que toca la campana en el día de la Toma recibe la gracia de encontrar dentro de aquel año, la mitad que le faltaba a su ser para creerse feliz en la vida. Claro es, tal estímulo, hace agolparse tan considerable número de bellas casaderas, que vese la autoridad obligada a intervenir para contener el tumulto de la muchedumbre ansiosa, que, acude a recibir de la campana aquel soñado favor.

A título de curiosidad diremos que los toques de campana que a modo de reloj suena en la Vela, empieza diariamente de las ocho a las nueve y media de la noche, según la estación, que es la hora de *las ánimas* y sigue dando a intervalos dos campanadas, hasta las diez que da cuatro seguidas, para volver a dar dos hasta las once, que es la hora de queda; en cuyo momento da treinta y tres y continúa repitiendo tres, hasta las doce de la noche. Desde esta hora y a intervalos, solo toca una vez hasta la una, dos durante la hora siguiente y así continúa aumentando hasta el alba que es dada a las tres o cuatro de la madrugada—según que las ánimas fueran a las ocho o nueve y media de la noche— en que respondiendo a los toques de la Catedral, termina con otras treinta y tres campanadas y cuatro o cinco más, según la hora que siga. A este toque final, se le llamaba de antiguo *el cuarto de la modorra*.

El sonido metálico y brillante de la Campana de la Vela, es extendido por el viento sobre todos los pueblos comarcanos de tal modo que se utiliza por sus habitantes para regular los riegos en los pagos de la vega y son llamados *pueblos de la Campana y Vega* y pagan como tributo anual unas cargas de hierbas olorosas, para arrojarlas al suelo por donde ha de pasar la Custodia, en la solemne procesión del Corpus Christi, según expresa voluntad de los católicos reyes Don Fernando y Doña Isabel.

(Miguel Álvarez Salamanca, "Granada: la Alcazaba y su torre de la Vela", *África*, 1 de enero de 1927, p. 10-11, p. 11).

Mención aparte merece el precioso cuadro de costumbres que el novelista malagueño Salvador González Anaya (1879-1955) engastó en 1929, es decir, en plena época lorquiana, en su novela *La oración de la tarde*, en la que engarzó un capitulillo, bajo la etiqueta de "Supersticiones", que daba cuenta de las prácticas y creencias que seguían las mozas granadinas para encontrar novio. Entre tales supersticiones salían a relucir las que giraban en torno a la campana de La Vela, y venían a cuento algunas otras magias que no nos resistimos a reproducir aquí, por la aguda descripción etnográfica que nos dan de la Granada popular y galante en la que vivió nuestro poeta:

> –Mira allí –dijo Angustias, indicando a Lucy un paraje en donde el Darro se adelgaza–. A ese hocino le llaman las Angosturas. El día de San Pedro vienen los mozos de los suburbios circundantes y untan de jabón, o de grasa, las pasaderas sobre el río. La moza que quiere casarse tiene que ganar la otra orilla sin resbalar sobre las piedras, y la que se hunde en la corriente, esa ya pierde la esperanza de maridar en aquel año. Esto es motivo de alegría y de algazara juvenil.
>
> –Aquí, los casamientos –observó Lucy–, están siempre pendientes del fatalismo, como en el tiempo de los árabes. También, la tarde de la Toma, la niña que sube a la Vela y toca la campana se casa pronto.
>
> –Hay, todavía, una tercera superstición sobre este punto. ¿Ves aquel edificio de muros claros, que está allá arriba, hacia la izquierda?
>
> –¿El Sacro Monte?
>
> –Justamente. Pues en las catacumbas de esa abadía existen dos piedras que obran idénticos milagros matrimoniales, pero antagónicos.
>
> –No entiendo.
>
> –Te lo explicaré, que es curioso. El día de mi padre, que es el del patrón de Granada, sube la gente en romería a visitar las Santas Cuevas, en donde incineraron a San Cecilio. Las piedras están situadas en dos oquedades diferentes; y una de las dos, por un ósculo, casa a las chicas, sin demora; pero, la segunda es terrible: al que la besa la descasa. Y está probado, según dicen.
>
> –¡Pues sí que tiene guasa la piedrecita!
>
> –¡Como que no la besan ni los canónigos!
>
> –¡Ah, pues yo, en la primera, la del casorio, no pongo los labios ni a tiros! –anunció Lucy, con sandunga–[18].

Por cierto, que en un episodio distinto de su novela, y en relación con la descripción de unas fiestas del Corpus, hacía esta referencia González Anaya a la mancomunidad de "pueblos de la campana":

[18] González Anaya, 1944: 153-154.

> Entre los carros y los bailes desfilaban las cofradías con los pendones del oficio y a la voz de sus priostes y mayordomos; y tras las manadas gremiales, los beneficiados, los curas y sacristanes de la vega con las cruces de la parroquias que formaban arciprestazgo, a las que llaman "pueblos de la campana" porque son los que escuchan la de la Vela[19].

También debemos singularizar el artículo sobre "La torre de la Vela" que publicó Benito Más y Prat en *La Ilustración Española y Americana* del 15 de julio de 1883 del que ya hemos hecho algún extracto antes. En él quedó consignado un caso supuestamente presenciado por el decimonónico escritor (que era también periodista) que no me resisto a reproducir aquí, pues el modo en que mezcla el ingrediente de la campana auspiciadora de amores y el de la locura de amor suena casi a tragedia lorquiana. No olvidemos, por cierto, que la gacela lorquiana lleva el título de *Del amor que no se deja ver*, y que esta historia trata acerca de una joven que tan pronto fue seducida no volvió a ver ya a su donjuán:

> Sentimos un gran tropel que partía de la escalerilla de la torre, y vimos aparecer en la explanada, en son de alarma, varios grupos de mozos y mozas, que exclamaron distintamente, oprimiéndose unos a otros contra los pretiles:
>
> –¡La loca, la loca!…
>
> […] La loca era una pobre niña, risueña y graciosa, que contemplaba a unos y a otros con extremada dulzura, y que daba con tranquilidad el brazo a una anciana, que debía ser su madre, y a un mancebo de negra barba que tenía su mismo entrecejo: era, en fin, la hermosa de la túnica azul, la joven que había sido sorprendida haciéndome señas: la sultana de la Carrera del Darro.
>
> Fue tal la impresión que me causó aquel encuentro, que olvidé los versos del libro del Hita y cometí la torpeza de acercarme al campanario; ella, entre tanto, se adelantó sonriendo hacia la espadaña, y tiró de la cuerda suavemente: el son metálico de la campana la hizo caer en una especie de éxtasis, del que se aprovecharon para separarla de aquel sitio; la anciana que la acompañaba se enjugó una lágrima que resbalaba silenciosamente por sus mejillas, el hombre de la barba bajó los ojos, sin duda para ocultar la emoción de que se sentía embargado.
>
> Inmediatamente aquel grupo, un tanto estatuario, volvió a atravesar por entre la muchedumbre que ocupaba la plataforma de la torre, y desapareció por el vano de la escalera.

[19] González Anaya, 1944: 252.

> […] No vivía en la tierra seguramente el amor que ella buscaba.
>
> Pasados los primeros momentos de expectación, reuniéronse los murmuradores en corrillo, y pudimos saber la historia de la pobre loca.
>
> No podía ser más interesante ni sencilla. Enamorada de un joven noble y rico, había ido a la Torre por primera vez hacía tres años, logrando a las pocas semanas que se le declarase su pretendiente. Pero no es tan fácil conservar un novio como conseguirlo, y el caprichoso aristócrata la había olvidado bonitamente, llevando su crudeza al extremo de casarse con otra, celebrando su boda en una casa de la Carrera, frente por frente a la humilde morada de la niña.
>
> Aquella acción alevosa había trastornado el cerebro de la pobre joven.
>
> Todos los años, cuando llegaba la fiesta de la Encarnación u otras similares, su cariñosa madre y su buen hermano la acompañaban a aquel lugar, con objeto de que satisficiese la única manía pertinaz que la dominaba: la de oír el son de la campana de la Vela. Su locura era apacible y tranquila; solo se manifestaba en los detalles que os he referido; cuando se colocaba su toalla a modo de turbante, creíase una sultana asediada por los rondadores.

Puestos a evocar fantasías románticas relacionadas con nuestra campana, puede ser el momento de traer a colación el inicio y el final de un romance, y unas cuantas coplas, que ejemplifican muy bien los versos sentimentales que suscitó:

> Campanita de la Vela
> no despiertes a mi niña;
> soñando estará en amores
> pues sonríe y no suspira.
> Por la ventana entreabierta
> yo la contemplo dormida […]
> Mi campana de la Vela,
> no te calles, toca aprisa;
> si al despertar piensa en mí
> que no duerma más la niña.
>
> (Antonio Joaquín Afán de Ribera, "Granadina", *La Alhambra: Revista Quincenal de Artes y Letras*, 15 de marzo de 1902, p. 692).

> Cuando al reír la mañana
> tu sonido al cielo vuela,
> ¿qué dice tu voz, campana
> de la Torre de la Vela?

De tus citas dolorosas
comprendo el sentido triste.
¡Viste nacer tantas cosas
que morir más tarde viste!

Yo tiemblo, campana mía,
cada vez que te diviso.
Tú lloraste en la agonía
de una mujer que me quiso.

No temas que de ti huya,
que aun en mi duelo me alegras.
Tu voz me trae la voz suya
en estas horas tan negras.

Tu mal no tiene remedio.
Vivir sola es tu destino;
tu tedio, igual que mi tedio;
tu sino, igual que mi sino.

Ya no habré, del mal cautivo,
reposo en ninguna parte.
Ya tan solo sé que vivo
porque aún tiemblo al escucharte.

¡Campana!… Si una mañana,
lejos de ti mi alma vuela,
¿llorarás por mí, campana
de la Torre de la Vela?

(Miguel de Castro, "La Campana de la Vela", *El Liberal*, 27 de enero de 1913, p. 2).

Otras campanas de la Vela y otras campanas casamenteras

Tenemos noticias, aunque mucho más livianas que las granadinas, de otras Campanas de la Vela. En Málaga capital y en Almogía, un pueblo de Málaga, por ejemplo. Más conocida que estas es sin duda la campana de la Vela de la alcazaba de Almería, que fue fundida en tiempos de Carlos III para reemplazar a una más vieja, y que fue rebautizada como campana de "Santa María de los Dolores". Sobre ella poetizó la gran periodista Carmen de Burgos (que había nacido en Níjar, Almería, y firmaba como Colombine), en un reportaje sobre "Las torres de la Vela" que publicó en el *Heraldo de Madrid* del 31 de enero de 1920, p. 1:

Almería es una ciudad moruna […] Noches lunares en las que rompe el silencio y el recogimiento de Ramadán el sonido de la Campana de la Vela, desde lo alto de una torre derruida de su Alcazaba.

Las campanas de la Vela de Granada y Almería, son inolvidables para los que hemos nacido allí. Ellos nos decían que alguien velaba cerca de nosotros, cuidadoso y atento; así la voz en vez de interrumpir nuestro sueño lo hacía más confiado y más profundo. Así, la Campana de la Vela nos parecía que es alguien que nos acompaña, una vieja nodriza que nos contaba cuentos para que nos durmiéramos. Al oírla al cabo de los años conocemos su voz inconfundible, como la de aquel sereno al que no le habían extraído una bala, que le obligaba a hacer extraños gorgoritos, cada vez que cantaba la hora.

¡El buen sonido de la Campana de la Vela! Es la campana tradicional, que es como un lujo en la población hacérnosla escuchar en las horas del reposo. Empieza a las diez, y da de cuarto en cuarto de hora sus toques convenidos, para enmudecer a las cuatro de la madrugada.

Para muchos que descifran sus sonidos, tiene un valor de reloj. El objeto da esta campana fue el de avisar la llegada de los barcos en el tiempo en que podían llegar peligros por el mar, y había el temor de naves corsarias o piratas. La Campana de la Vela era la voz del vigía que daba el grito de alarma a la ciudad. Después, la campana de la Vela sirvió, como la de Granada, para regular los riegos de la Vega; hoy es una necesidad espiritual la que llena; es algo de voz de Muecín que vela sobre su ciudad perdida. Qué influencia tiene la campana de la Vela lo dice la copla popular de los almerienses:

Vivir quiero en Almería
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.

Y esta misma copla, con una ligera variación de las granadinas:

Quiero vivir en Granada
porque me gusta ol oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.

No tenemos noticias de que a la campana de la Vela almeriense se le asociaran facultades casamenteras del tipo de las que se achacaban a su prima granadina. Pero sí de que, dispersas a lo largo y ancho de la geografía española, hay otras campanas que se han relacionado tradicionalmente con los asuntos eróticos y que se cree que deben también ser

tocadas por las jóvenes solteras para que el amor les sonría ese mismo año. Sobre todo en la mágica festividad de San Juan Bautista, en que

> en Álora (Málaga) las mocitas van al Convento de Flores, donde un San Antonio paciente aguanta que le tiren piedras a salva sea la parte, debiendo acertar, según voz del pueblo, en el "huevo izquierdo", ya que "al dolerle, hace el milagro pronto para que no repitan", *o en Chiclana, en la Ermita que la corona, las mozas golpean con el tacón del zapato la campana si desean casarse, o en Granada hacen sonar la de la Torre de la Vela,* en la fe de que la que lo haga emparejará en el año, o que en El Gastor (Cádiz) se cuelguen columpios de nogales, o de balcones, para balanceo de muchachas en sazón, a las que bamberas viejas testifican ante mozos rondadores, o se piense que si una moza logra el primer alfiler de una recién casada, será la protagonista de inmediato, puntualizando: casará antes que todas las que asistieron a la boda, *o que el mismo favor se pida tañendo la campana de la Peña de Alajar, en la Sierra de Aracena*, o que en el Andévalo (Huelva) se mida la cercanía del amor echando gotas de plomo a un recipiente con aceite, sabiendo distancias por la forma diálogo que adoptan los metales en el líquido, o que la mujer vaya al pozo, saque el primer agua y se mire, viéndose la cara clara o turbia, indicios que cree definitorios para el amor ese día, o que al acostarse casque un huevo en un plato y lo meta bajo la cama, siendo su aspecto a la mañana siguiente –flotante o deshecho–, el que decida en asuntos amorosos, o que un personaje antiguo al que memoran como «Pantasma», cuidara noviazgos asustando a la gente por las esquinas oscuras[20].

En Covarrubias (Burgos), hay también una campana casamentera:

> En la villa medieval de Covarrubias (Burgos), se encuentra la Colegiata de San Cosme y San Damián, un edificio gótico de finales del siglo XV (1470-1480) y, en el claustro, se puede admirar el precioso sepulcro protogótico de la infanta Cristina de Noruega. La tumba se ha convertido en un símbolo del amor para las jóvenes, pues, junto a ella, colgada en la pared, hay una campana. Se dice que la mujer que haga sonar la campana se casará en el plazo de un año y, más concretamente, con el hombre elegido[21].

[20] Garrido Palacios, 1988: 143.

[21] Sevilla Muñoz, 2009: 46. Nota de las editoras: "La princesa Cristina, hija del rey Haakon, tenía 24 años cuando llegó a Castilla a 1257. Se desposó con el infante don Felipe de Castilla, hermano de Alfonso X el Sabio. Murió cuatro años después, en Sevilla, donde vivía. Su cuerpo fue trasladado al pueblo burgalés de Covarrubias y allí reposan sus restos".

En tierras burgalesas se han documentado otros ritos que, aunque sin tales proyecciones propiciatorias del amor, puede ser interesante consignar aquí:

> En Aranda de Duero (Burgos), el día de San Isidro Labrador (15 de mayo) es costumbre tocar las esquilillas de los bueyes que acompanan a la imagen, en especial los niños, a la vez que formulan un deseo[22].

En Monzón (Huesca) se ha documentado esta otra muy sugerente tradición, en que el motivo de la campana fecundante se halla combinado con otro muy difundida también, el de la piedra propiciatoria:

> *La peña del Cascabel, en Monzón.*
> Roca situada junto al camino que conduce al santuario de la Virgen de la Alegría. Cascabel viene de la palabra latina *scabillum*, equivalente a campanilla. Posiblemente la forma *cascabel* sea combinación de dos raíces: *casco*, vocablo románico equivalente a roca o monte y *cacabulus*, del latín, con el significado de "campanilla".
> Todas las generaciones monzonesas, al acudir de romerías al santuario, hacen un alto en el camino y junto a la peña, preferentemente las muchachas, aplican su oído a la roca y aseguran escuchar el tañido de un cascabel o campanilla, que no es otra cosa que la certeza de obtener novio o, si es casada, la fecundidad. Como se ve, estamos ante una de las piedras de amor o de matrimonio, con propiedades eróticas[23].

Un brevísimo excurso, aunque nos aleje por unas líneas de nuestras campanas propiciatorias, para añadir algo en relación con aquella otra superstición casamentera granadina que nos había sido pintada de esta manera:

> El día de mi padre, que es el del patrón de Granada, sube la gente en romería a visitar las Santas Cuevas, en donde incineraron a San Cecilio. Las piedras están situadas en dos oquedades diferentes; y una de las dos, por un ósculo, casa a las chicas, sin demora; pero, la segunda es terrible: al que la besa la descasa. Y está probado, según dicen[24].

Resulta que también en el santuario de los dos santos Antonios de Urkiola (Vizcaya) las jóvenes que buscan pareja dan varias vueltas a una

[22] Sevilla Muñoz, 2009: 46.
[23] Castillón Cortada, 1986: 224.
[24] González Anaya, 1944: 153-154.

piedra que hay a la entrada del templo, en la creencia de que así verán cumplidas sus aspiraciones amorosas. La piedra fue traída del monte y colocada allí en el año 1929. Si las muchachas dan las vueltas en el sentido contrario al habitual, se cree que el efecto será el de separarlas de las personas con la que no desean estar. Creencia sorprendentemente similar a la granadina.

Y unos últimos datos más acerca de rituales casamenteros, aunque solo sea para demostrar su entroncamiento con épocas muy antiguas y con creencias y ritos que se pierden en la noche de los tiempos, y para apreciar de qué modo, pese a su aroma pagano indudable, han sido muchas veces convalidados y asimilados por los ritos católicos:

> *El toro sagrado de Sagunto.*
>
> Es un toro ibérico en piedra. Algunas mujeres visitaban el museo solamente con el fin de acariciar el toro, acercarse a él y hasta tocarlo con el cuerpo, esperando la fecundidad[25].

> Ante la dificultad [de procrear] podía la pareja holgar a lo duro en la piedra de la derruida ermita de San Guillermo (Finisterre), a la vista del santo testigo; culto lítico, vieja creencia universal de que el genio interno de las piedras tenía poder generador, adorando los pueblos a bellos megalitos, costumbres venidas de tiempos oscuros, borrosos, atribuyendo la Iglesia los hechos prodigiosos a la mediación de algún santo, que para cada asunto puso uno. Al Santuario del Monte Aralar, San Miguel in Excelsis, las mujeres en tales circunstancias asistían a misa sentadas en cierta piedra de la que esperaban remedio; también están la Rosaladera de San Martín, en La Garrotxa; el Astic del Congost de Eriñán, Conca del Tremp; la de Bellmunt, Vich; Bellera en San Feliu de Llobregat; la Piedra Fecundante, Santuario de la Salud; el Otero de la Higa, en Tonya, que presenta formas parecidas a genitales femeninos, contra las que las mujeres estériles solían frotarse, que tienen su leyenda: "Érase que hubo allí casa de monjas, que, por lujuria, fueron malditas y empotradas en la roca, quedando sus debilidades más a flor que el resto del cuerpo fosilizado". Hay que añadir la del Valle de Nuria, donde se ubica el Santuario de la Mare de Deu, con olla y campana que San Gil dejó olvidadas; piedra que, en estado original, presentaba salientes de potente utilidad a las mujeres que deseaban quedar encintas; ellas resbalaban sus cuerpos rozándose profundamente, hasta que la Iglesia sacralizó el rito, siendo ahora pedestal de una cruz, "Creu d'Enriba"…[26].

[25] Pelejero Ferrer, 1978: 49-50.
[26] Garrido Palacios, 1991: 109.

Otras campanas y otras canciones de amor

Mención aparte merecen, dentro de este pintoresco atlas de campanología erótica que estamos intentando montar, las canciones, muy abundantes y muy variadas en el repertorio folclórico español, que dan a la campana, y en ocasiones también al badajo, connotaciones de grado muy variable en lo que respecta a su sensualidad: algunas sumamente livianas y delicadas, otras de un erotismo más explícito, sin que falten las cruda o crudísimamente pornográficas. La campana suele ser entendida en ellas, puesto que es el elemento hueco y abierto (frente al badajo que se mueve dentro de ella), como metáfora genital femenina. Pero alguna vez se asocia también al varón. Esta asociación varonil subsidiaria tiene su explicación, aunque tan densa y compleja que pienso desarrollarla en otro artículo: la campana, la campanilla, el campanillón, se asocian a veces al cencerro *que cuelga* del cuerpo de determinados animales, lo que propicia esa trasferencia de sentido.

Algunas de estas canciones las tenemos documentadas ya en nuestros Siglos de Oro:

> A la muger brava,
> tañerle la campana[27].

> Cuando un fraile se cuelga
> de la campana,
> también da su badajo —ajo,
> su badajada[28].

Pero donde mejor tenemos documentadas estas canciones es en la tradición oral moderna. Entre las campanas que doblan en clave de amor o en clave de sexo en las canciones folclóricas de hoy hay algunas que son sencillamente magistrales. Por ejemplo esta que asigna connotaciones varoniles a las campanillas y que pone en desventaja los atributos masculinos del mayoral viejo frente a los del zagal joven:

> Campanillas de plata
> lleva el mayoral;
> tan buenas o mejores
> las lleva el zagal[29].

[27] Horozco, 1994: 197.
[28] Brown, 1995: núm. 193.
[29] Ibáñez Ibáñez, 1967: 74.

Esta otra desenvuelta cancioncilla contribuye a aclarar sus connotaciones eróticas sutilísimas:

Todos los curas tienen novia,
y el cura que no la tiene
anda con su campanilla
buscando quien se la suene[30].

Asomémonos ya a este breve museo de campanas líricas, andaluzas muchas de ellas, hasta granadinas algunas, representativas de tradiciones más lejanas (americanas incluso) otras; tomadas algunas de cancioneros que Lorca conocía bien, como el andaluz de Rodríguez Marín o el asturiano de Martínez Torner; la mayoría metafóricamente femeninas, pero bastantes otras simbólicamente masculinas. Las recorreremos siguiendo el orden (aproximado) de mayor delicadeza a mayor procacidad:

Fundía como campana
sa menesté qu'estubieras,
pâ que yo sin reselâ
a tus quereles borbiera.

Meresía esta serrana
que la fundieran de nuebo
como funden las campanas.
No siento 'n er mundo más
que tené tan mar sonío,
siendo de tan güen metá.

Chiquiya, tú eres mu loca,
eres como las campanas,
que toíto 'r mundo las toca[31].

Merecía esa serrana
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas[32].

–Soledá de mi vida,
¿Quién te da pena?
–Las campanas del alba

[30] Santos, 1988: 61.
[31] Rodríguez Marín, 1882-1883: núms. 4573, 4574, 5413 y 3798.
[32] Alcalá Ortiz, 1984-2005: IV, núm. 3170.

que me desvelan.
¡Soledá!

–Si tanto te desvelan,
morena mía,
mandaré que las toquen
al medio día.
¡Soledá[33]!

–Dime, morena,
qué te da pena,
–Las campanas del alba
que me desvelan, morena.

–Si te desvelan, morena mía,
mandaremos tocarlas
al medio día, morena,

Al medio día las han tocado,
dime, morena mía,
si te han gustado,
morena.

Tocan las campanitas,
pum, catapúm, zis, zas,
por la mañana,
leré, por la mañana, leréleré,
por la mañana,
tocan las campanitas,
pum, catapúm, zis, zas,
tocan al alba…[34].

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,
eres una campanita
en las manos de un platero.

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,

[33] Martínez Torner, 1920: núm. 88. Hay otra versión, la 89, que coincide con la primera estrofa de la 88.
[34] Córdova y Oña, 1948-1949: II, 211 y 100.

eres campanillita
hecha de terciopelo.

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,
eres la campanillita
de la flor que echa el romero[35].

Campanilla dibujada
de las manos de un platero;
ni eres chica ni eres grande,
eres como yo te quiero[36].

Tú eres una cadenita,
cadena que llega al cielo;
eres campana de plata
hecha por rico platero[37].

Eres la campana gorda,
la de los siete metales,
tanto como te compones
y tan poco como vales[38].
Eres la campana gorda,
la de los siete metales;
tanto como te realzan
y tan poco como vales[39].

Tú has *hablao* mal de mí,
yo de ti no quiero hablar;
siempre suenan las campanas
según tienen el metal[40].

Con esos ricitos, niña,
que te cuelgan por la frente,
pareces campana de oro
que vas llamando la gente[41].

[35] Álvarez Curiel, 1991: 91, 92 y 105.
[36] Escribano Pueo, 1994: núm. 33.
[37] Alcalá Ortiz, 1984-1985: III 1797.
[38] Escribano Pueo, 1994: núm. 116.
[39] Alcalá Ortiz, 1984-1985: I, núm. 826.
[40] Alcalá Ortiz, 1984-1985: I, núm. 269.
[41] Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 1116.

Esos ricitos de oro
que te cuelgan por la frente
parecen campanas de oro
que van llamando a la gente[42].

Como vives enfrente
del campanario,
cuando tocan a misa
vas al rosario[43].

Qué hermoso pelo tiene
la sacristana,
que vale para soga
de una campana[44].

De qué te sirve, mi linda,
tener tan bonita boca,
si sos como las campanas,
que cualquier indio les toca[45].
Tienes el andar profano,
en el reír eres loca;
eres como la campana,
que cualquiera va y la toca[46].

Yo también subo a la torre
a repicar las campanas;
¡ay, ojos de mi moreno,
que me están matando el alma[47]!

Esos tus rubios cabellos
que te cuelgan por el lado
son campanillas de plata
para llamar a tu amado[48].

Cuando sales a bailar
con ese garbo y salero

[42] Panero, 2008: 55.
[43] Manzano, 1982: núm. 441.
[44] Alonso Cortés, 1914: núm. 3078.
[45] Mántica 1997: 122.
[46] Manzano, 1982: núm. 382.
[47] Zárate, 1999: 536.
[48] García Matos, 1951-1960: III, núm. 650.

una campana de plata
dejas pintada en el suelo[49].

Cuando sales a bailar
con ese garbo y salero,
una campana de plata
pareces de pie en el suelo[50].

Tengo que darte más besos
en esa cara gitana,
que huevos se necesitan
pa romper una campana[51].

Con el aire que llevas,
morena de Sanabria,
con el aire que llevas, morena,
se mueven las campanas, olé.
Se mueven las campanas
cuando vas al rosario,
y hasta el agua bendita, morena,
tú la tomas con garbo, olé[52].

Voy a poner en la torre
tres campanitas de plata
para que toquen a gloria
cuando sales de tu casa[53].

Cambio de tercio: las campanas líricas que sonarán ahora se dejan ya de veladuras y sutilezas para ingresar sin ningún complejo en terrenos más desenvueltos y procaces. Por cierto, que el elemento clerical está muy presente en ellas, seguramente por la asociación tradicional entre curas y campanas de iglesia:

Basilisa en el balcón,
y el cura en el campanario,

[49] Alcalá Ortiz, 1984-2005: III 2628.
[50] Manzano, 1982: núm. 60.
[51] Alcalá Ortiz, 1984-2005: III 2674.
[52] Manzano, 1982: núm. 35.
[53] Santos, 1988: III, p. 36.

por debajo la sotana
le enseñaba el relicario[54].

Adelaida en el balcón
y el cura en el campanario,
por debajo las campanas
buenas señas se están dando[55].

Señor cura, no me riña,
porque ayer no fui al rosario;
estuve con su sobrina,
jugando en el campanario[56].

En lo alto del campanario
tiene su nido el jilguero
y el señor cura ha dicho
que no le toquen los huevos.
Lo primero que se ve
nel pico del campanario
son los cojones del cura
que *tán* tocando el rosario[57].

El cura de Las Casas
duerme *pa* bajo
porque rompe la cama
con el badajo[58].

Debajo del badajo
de las campanas
tiene el nido escondido
la sacristana[59].

A tu madre le he visto
la campana real;

[54] Versión registrada por Luis Miguel Gómez Garrido, a quien agradezco su cesión, en tierras de Ávila.
[55] Manzano, 1982: núm. 49.
[56] Gomarín Guirado, 2002: núm. 34.
[57] Suárez López, 2005: núms. 115 y 529.
[58] Vallejo Cisneros, 1988: 193.
[59] Manzano Alonso, 2001: II, 419.

y a tu padre el badajo,
sin parar de tocar[60].

Todas las mujeres tienen
hacia el culo una campana;
también los hombres tenemos
badajo para tocarla[61].

Todas las mujeres tienen
en el culo una campana,
y en cambio los hombres tienen
un badajo *pa* tocarla[62].

Te quisiera regalar
un salchichón de campana,
pero como no lo tengo,
te quedarás con la gana[63].
Las mocitas de mi pueblo
todas duermen boca abajo
con el dedito metido
donde se mete el badajo.

Todas las mujeres tienen
mu guardada una campana,
y todos los hombres tienen
el badajo de tocarla.

El señor cura no toca
porque se ha *perdío* el badajo,
y la campana del ama
la toca con el vergajo.

Amigo, si te echas novia,
que sea de Torrejoncillo,
y verás qué pronto pones
el badajo al campanillo.

Todos los mozos de Alcuéscar
saben tocar las campanas…

[60] Morote Magán, 1990: 229.
[61] Delgado, 1986: 52-62.
[62] Gomarín Guirado, 2002: núm. 158.
[63] Alcalá Ortiz, 1984-2005: I 857.

las campanas que arrebujan
las mujeres con las sayas.

Esta noche que le pongo
a la campana el badajo
escucharán en el pueblo
lo que es tocar a rebato.

La hija del boticario
tiene una campana ronca;
de que le ponga el badajo,
¡ya verás lo bien que toca!

Y sonaban las campanillinas
con el din guilindín guilindín,
y sonaban las campanillinas
debajo de tu mandil.

Y sonaban las campanillinas
con el din guilindín guilindón,
y sonaban las campanillitas
debajo de tu mantón[64].

A eso de la media noche
mi novia se vino a mí,
y sonaban las campanillinas
con el din dilindín dilindín.

Y sonaban las campanillas
con el din guilindín guilindín,
y sonaban las campanillas
debajo de tu mandil.

Y sonaban las campanillas
con el din guilindín guilindón,
y sonaban las campanillas
debajo de tu mantón[65].

La noche que me casé
yo creí que me moría

[64] Domínguez Moreno, 2007: 148-149.
[65] Calle Sánchez, 1995: 262.

en ver aquel animal
el badajo que tenía[66].

Caracol, como pica el sol
los pajaros pían,
levántate, muchacha,
que ya es de día:
para ti, que no para mí,
que soy segoviano.
Y ese ramo de flores
quién te le [sic] ha dado.
Me le [sic] ha dado
el padre prior,
que está en Aldiviejo;
también me ha dado un peine
pa [sic] la cabeza,
y un abanico
con muchos picos
y muchas flores,
para que te diviertas
con mis amores,
y una campana
para que tu *dispiertes* [sic]
por la mañana[67].

Ande usted, si conoce usted
a don Juan el de la alameda,
que lleva un campanillón
con pelos de hurón
que a la cabeza llega[68].

Ande usted, si conoce usted
a don Juan el de la alameda,
que lleva un campanillón
con pelos de hurón
qu'al culo le llega
de largos que son[69].

[66] Gomarín Guirado, 2008: núm. 54.
[67] Marazuela, 1964: núm. 20.
[68] García Matos, 1951-1960: II, núm. 382. Hay otra versión similar en I núm. 756.
[69] García Matos, 1951-1960: II, núm. 377. Hay otra versión similar en I: núm. 751.

Una vella por fodere
subióse au campanario,
metéu u badayo na cona
pensando que era un carayo[70].

Puede merecer la pena que nos asomemos a algún documento etnográfico en que las campanas de sones eróticos juegan papeles más que interesantes. No tenemos espacio para entrar aquí en la muy compleja cuestión de las cencerradas, bromas carnavalescas con las que los mozos jóvenes de muchos pueblos ridiculizaban a los viejos o a los viudos del pueblo en la noche en que contraían matrimonio, haciendo sonar del modo más escandaloso posible cencerros y campanillos que parodiaban el sonido de los (se suponía que gastados, incontinentes, cacofónicos) genitales masculinos durante el acto amoroso. Rito más raro y singular era el que se ha documentado en Calzadilla de Coria [Cáceres, donde], las mozas callejean a la luz de la luna y canturrean:

–Esta noche, esta noche,
esta noche, me rompen el broche.
–Y los mozos les lanzan esta pregunta:
–¿Quién? ¿Quién? ¿Quién?
A lo que el novio contesta:
–Yo, con mi campanón;
yo con mi campanón[71].

Alguna campana genital más asoma en el repertorio de nuestros cuentos folclóricos, según apreciaremos en este, impresionante, de *Sor Campana*, que conoceremos en dos versiones, una extremeña y otra leonesa:

Bueno, pues esto era una madre que tenía un hijo tonto. Y dice:

–Madre –dice–, me voy a vestir de mujer y me voy a ir a pasear por el convento.

Pos le preparó la madre un traje de mujé y se pasea por la puerta del convento. Y sale un fraile a la puerta y dice:

–¿Desea usté –dice– trabajar?

Dice:

–Sí, señó.

–¡Pase usté p'adentro!

[70] Suárez López, 2005: núm. 590.
[71] Domínguez Moreno, 2007: 148.

Pasa pa dentro. Estuvo haciendo los oficios como, vamos, como una mujé, como una mujé. Bueno, pues ya, dice:

–¿Cómo te llamas?

Dice:

–Juana.

Se llamaba Juana. Ya dice:

–Ay, pos esta noche, me tengo yo que acostar con Juana –dice una.

Se acostó con Juana. Había nueve monjas. Pues se acostó con ella. Y se levanta él por la mañana. Dice:

–¡Tiene Juana una campana…! –dice– ¡Pero una campana…!

Dice:

–¿Que toca?

Dice:

–¡Anda, anda, que si toca! –dice– ¡Acuéstate con ella!

La otra noche se acuesta con ella. Otra. Y sale por la mañana:

–¡Tiene Juana una campana…! ¡Pero una campana…!

De modo que el cuento es que había nueve y todas se acostaron con ella.

Y a los cuatro o cinco meses, pues ya empiezan todas a malear. A malear. A malear, malear. Ya dice la Juana, dice:

–Me voy –dice–, porque mi madre –dice– está enferma, y me tengo que ir –dice– a mi casa.

De modo que las nueve monjas llegaron los nueve meses y tuvieron nueve muchachos. Tós los recogieron pa frailes.

De modo que se quedaron y yo me vine[72].

Era una vez un paisano que estaba ya harto de trabajar, y entonces, dice:

–Ay, ya estoy muy *cansao* de trabajar!

Fue, y se disfrazó y se vistió de monja. Va a un convento y llama a la puerta. Y entonces, sale la madre superiora.

–¡Ay! ¿No tendrá *pa* poder dormir? Estoy *mu cansá* y ya estoy harta de trabajar y ya no…

–Bueno, bueno, ¿pues qué? Tengo *toas* las celdas ocupadas, pero, al fin y al cabo, ¿qué más da? Le pasaré *pacá*.

Conque coge y la pasa *pallá*. Y entonces, la primera noche durmió con la superiora, y después fue recorriendo las celdas y, claro, cada noche con una monja. Y las monjas engordaban. Y con eso dice la superiora:

–¡Ay, por Dios! ¡Esto no puede ser! ¡No puede ser! No puedo dejarlo así; mañana tengo que vigilar.

[72] La informante Teodora Barbero Cortés, de 80 años, fue entrevistada por mí en Miajadas (Cáceres) el 17 de abril de 1990.

Coge una vela, va celda por celda, celda por celda, mirando. Cuando llega adonde él, se le apaga la vela y dice:

–¿Pero qué es esto, sor Campana?

Dice:

–El badajo, madre Juana[73].

Otras campanas, otros poemas, otros poetas

No es posible ensayar aquí ninguna antología de las campanas que suenan y resuenan en la poesía hispánica, ni siquiera de las que de manera más cercana pudieron influir en la poesía de Lorca. Ni tampoco de las muchas que cantan en no pocos resquicios de la obra del poeta granadino. Recuérdense solo las palabras de su hermana Isabel: "¡Hay tantas campanas y campanadas en su obra!". Evoquemos ahora solo aquellas que se dejan escuchar en el *Alba* del *Poema del cante jondo*, en que acaso haya una alusión a la de la Vela:

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada[74].

Quizá sea obligado, eso sí, recordar los versos inolvidables de Rosalía, sin duda bien leídos y apreciados por Lorca, además de perfectamente acordados con los de su *Gacela IV*. Así lloraban, en gallego, nostalgias y abandonos de amor:

Campanas de Bastabales
cando vos oio tocar,
mórrome de soidades.

I

Cando vos oio tocar,
campaniñas, campaniñas,
sin querer torno a chorar.

Cando de lonxe vos oio,
penso que por min chamades,
e da entrañas me doio…[75].

[73] Camarena, 1991: núm. 271.
[74] García Lorca, 1998: 163.
[75] Castro, 1999: núm. 11.

Para ir terminando, unos versos de Antonio Machado, machaconamente escritos y reescritos, que se acogen al mismo estilo neopopular que fue tantas veces el estilo de Lorca. Su fuente poética y sentimental acaso sea la célebre cancioncilla infantil que rezaba "tilín tilán, / campanitas de San Juan, / unas vienen y otras van…":

Me despertarán
campanas del alba
que sonando están.
.....
En San Millán
a misa de alba
tocando están.

Escuchad, señora,
las campanitas del alba,
los faisanes de la aurora.
Mal dice el negro atavío,
negro manto y negra toca
con el carmín de esa boca.

Nunca se viera
de misa, tan de mañana,
viudita más casadera.
.....
Las campanas del alba
sonando están.

Como lágrimas de plomo
en mi oído dan;
y en tu sueño, niña, como
copos de lana serán.

Tin tan, tin tan,
las campanitas del alba
sonando están.
.....
A la hora del rocío
sonando estan,
las campanitas del alba,
¡tin tan, tin tan!

Como lágrimas de plomo
en mi oído dan,
y en tu sueño, niña, como
copos de nieve serán.

Tin tan, tin tan, ¡Quién oyera
las campanitas del alba
sentado a tu cabecera!

Tin tan, tin tan,
las campanitas del alba,
sonando están[76].

Y una campana última, no en verso, sino en prosa. Pero en una prosa andalucista y popularista que tampoco andaba muy lejos de la estética de algunas páginas de Lorca:

> Seguiré… diciéndote lo que nos decimos sin palabras a todas horas. Te quiero; me quieres. Me enamoraste el día aquel en que contabas que habías volteado la campana del Carmen porque tenías el alma llena de alegría y querías llevársela de alguna manera a unos campesinos que trabajaban lejos. ¡Alegrar el trabajo de los hombres! ¡Bendita tú, que eres capaz de pensarlo y hacerlo[77]!

Del amor que no se deja ver

La exploración de los círculos excéntricos y al mismo tiempo concéntricos en cuyo fondo se halla la *Gacela IV* de Lorca, con su sonora campana de la Vela, nos ha permitido recorrer una insólita geografía real (etnográfica) y simbólica (poética) de campanas que voltean al ritmo del puro (des)amor o del simple sexo. Campanas que suenan, teñidas tantas veces de sentimiento erótico, en el folclore, en la obra de otros poetas especialmente cercanos a Lorca, en los versos del mismo poeta granadino.

Del amor que no se deja ver, titula Lorca la *Gacela IV* de *El diván del tamarit*. ¿Porque el sonido de la campana no se ve, sino que se escucha? ¿Porque los versos de Lorca evocan un amor que fue solo soñado y deseado (como el inconcreto amor en que se quedarían tantas ansias de las mozas que iban cada año a tocar la campana de la Vela), o porque recuerdan un amor que fue demasiado fugaz o demasiado reservado?

[76] Machado, 1996: 214, 215, 217 y 225-226.
[77] Álvarez Quintero, 1993: 145.

No lo sabemos. Tampoco sabemos a ciencia cierta si Lorca asistió y contempló alguna vez, *in situ*, el ritual casamentero que las jóvenes granadinas observaban cada 2 de enero en La Alhambra. Hay muchísimas posibilidades, por supuesto, de que sí. Las tradiciones en torno a la campana de la Vela se hallaban plena y coherentemente imbricadas en la vida social de los granadinos, y muchas mujeres de su entorno habrían cumplido, más o menos en serio o en broma, con el tradicional rito. Conociendo la curiosidad del poeta por todo lo que se movía a su alrededor, en particular si estaba ligado con las tradiciones del pueblo, podemos dar por casi hecha su experiencia directa como acompañante y espectador, igual que sucedería con tantos otros varones, del rito inmemorial de las mozas granadinas.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Bibliografía

Alcalá Ortiz, Enrique, (1984-2005) *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, 8 vols., Córdoba, Excma. Diputación Provincial-Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba-Asociación Cultural «La Pandueca».

Alonso Cortés, Narciso, (1914) «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* XXXII. 87-427.

Álvarez Curiel, Francisco, (1991) *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval.

Álvarez Quintero, Serafín, (1993) *El genio alegre*, Madrid, Espasa-Calpe.

Brown, Kenneth, (1995) «Doscientas cuarenta seguidillas antiguas», *Criticón* 63. 7-27.

Calle Sánchez, Ángel, Feliciano Calle Sánchez, Germán Sánchez García y Saturio Vega Ramos, (1995) *Entre La Vera y El Valle: Tradiciones y folklore de Piornal,* Cáceres, Institución Cultural El Broncense.

Camarena, Julio, (1991) *Cuentos tradicionales de León*, 2 vols., Madrid-León, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León.

Castillón Cortada, Francisco, (1986) «Supersticiones relacionadas con el culto a las piedras en la zona oriental oscense», *V Jornadas de cultura altoaragonesa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses. 221-228.

Castro, Rosalía de, (1999) *Cantares gallegos*, ed. bilingüe de Mauro Armiño, Madrid, Espasa Calpe.

Córdova y Oña, Sixto, (1980) *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Aldús, 1948-1949.

Delgado, Luis Domingo, (1986) «Las pullas», *Revista de Folklore* 62. 52-62.

Domínguez Moreno, José María, (2007) «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 4. Las mocitas de mi pueblo», *Revista de Folklore* 323. 147-158.

Escribano Pueo, M. L., T. Fuentes Vázquez, F., Morente Muñoz y A. Romero López, (1994) *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad.

Fuentes, Tadea, (1991) *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad.

García Lorca, Federico, (1981) *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Colección de canciones populares antiguas,* ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza.

García Lorca, Federico, (1989) *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. Mario Hernández, Madrid: Alianza.

García Lorca, Federico, (1994) *Impresiones y paisajes*, ed. Rafael Lozano Miralles, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico, (1998) *Libro de poemas [1918-1920]*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza.

García Lorca, Federico, (1998) *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico, (2006) *Mariana Pineda,* ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe.

García Lorca, Isabel, (2002) *Recuerdos míos*, ed. Ana Gurruchaga, Barcelona: Tusquets.

García Matos, Manuel, (1951-1960) *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 vols., eds. Marius Schneider, José Romeu Figueras y Juan Tomás Parés, Barcelona-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Garrido Palacios, Manuel, (1988) «Sanjuaneando», *Revista de Folklore* 94. 143-144.

Garrido Palacios, Manuel, (1991) «Apuntes etnográficos alrededor del niño», *El Folklore Andaluz* 6. 107-122.

Gomarín Guirado, Fernando, (2002) *Cancionero secreto de Cantabria*, Oiartzun, Sendoa.

Gomarín Guirado, Fernando, (2008) *Cantares galantes de tradición oral en Cantabria*, Santander, Bedia Artes Gráficas.

González Anaya, Salvador, (1944) *La oración de la tarde*, Madrid, Biblioteca Nueva.

González Bedoya, Jesús, (1982) *Rutas musicales de Cádiz, Granada, Almería, Córdoba y Huelva (toponimia andaluza en el cancionero folklórico)*, Madrid: [edición del autor].

«Han oído campanas», (25 de julio de 1931) *Heraldo de Madrid*.

«*Homenaje a Zorrilla, 1817-1917*», (1917) *Boletín del Centro artístico y literario de Granada*.

Horozco, Sebastián de, (1994) *El libro de los proverbios glosados* (1570-1580) I, ed. J. Weiner, Kassel, Reichenberger.

Ibáñez Ibáñez, Mª del Carmen, (1967) *Cancionero de la provincia de Albacete: colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*, Albacete, [edición de la autora].

Jiménez Díaz, Nieves, (1997) «Historia de la campana de la Vela de La Alhambra: fundiciones, toques y campaneros», en *Las campanas; cultura de un sonido milenario. Actas del Primer Congreso Internacional*, ed. Francisco José Guerrero Carot y Eloy Gómez Pellón, Santander, Fundación Marcelino Botín. 457-478.

Laffranque, Marie, (1953) «Federico García Lorca. Textes en prose tirés de l'oubli», *Bulletin Hispanique* 55. 296-348.

Machado, Antonio, (1996) *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra.

Mántica, Carlos, y César A. Ramírez F., (1997) *Cantares nicaragüenses: picardía e ingenio*, Managua, Editorial Hispamer.

Manzano, Miguel, (1982) *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Alpuerto.

Manzano Alonso, Miguel, (2001) *Cancionero popular de Burgos* II, Burgos, Diputación Provincial.

Marazuela, Agapito, (1964) *Cancionero Segoviano*, Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento.

Martínez Torner, Eduardo, (1920), *Cancionero musical de la lírica popular asturiana,* Madrid, Nieto y Compañía.

Más y Prat, Benito, (15 de julio de 1883) «La campana de la Vela», *La Ilustración Española y Americana*, año XXVII, núm. XXVI.

Morote Magán, Pascuala, (1990) *La cultura popular de Jumilla II El cancionero popular*, Jumilla, Excmo. Ayuntamiento, Servicio de Publicaciones.

Panero, Juan Antonio, (2008) *Canciones tradicionales de Sayago*, Zamora, Aderisa.

Pelejero Ferrer, José, (1978) *Costumbres, leyendas, historias valencianas*, Valencia, [edición del autor].

Piñero, Pedro M., (2010) «Lorca y la canción popular. *Las tres hojas:* de la tradición al surrealismo» en «*La niña y el mar*». *Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert. 583-634.

Rodríguez Marín, Francisco, (1882-1883) *Cantos populares españoles*, 4 vols., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía.

Sancho Panza, (13 de noviembre de 1892) "Cantares", *Don Quijote*. 1.

Suárez López, Jesús, (2005) *Cancionero secreto de Asturias,* Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.

Santos, Claudia de, Luis Domingo Delgado e Ignacio Sanz, (1988) *Folklore segoviano* III *La jota*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

Sevilla Muñoz, Julia, y María del Carmen Ugarte García, (2009) «Supersticiones y fraseología en Castilla», *Supersticiones y fraseología*, coordinadoras Julia Sevilla Muñoz y Maria Antonella Sardelli, Madrid, Universidad Complutense. 39-158.

Vallejo Cisneros, Antonio, (1988) *Música y tradiciones populares*, Ciudad Real, Excma. Diputación Provincial.

Zárate, Manuel F., y Dora Pérez de Zárate, (1999) *La décima y la copla en Panamá,* Panamá, Talleres de La Estrella de Panamá.

Blanca Ripoll Sintes
La guerrilla antifranquista en la novela española.
Las noches sin estrellas (1961) de Nino Quevedo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 379-398

LA GUERRILLA ANTIFRANQUISTA EN LA NOVELA ESPAÑOLA. *LAS NOCHES SIN ESTRELLAS* (1961) DE NINO QUEVEDO

1.- Breve estado de la cuestión

Los vínculos entre la historia cultural, social, económica y política, y las distintas manifestaciones literarias nacidas en su seno, son siempre fructíferos para el investigador pues iluminan las zonas sombrías de nuestras lecturas y nos aportan miradas nuevas que amplían nuestros horizontes literarios y culturales. En el caso de la literatura sobre maquis, guerrilleros o huidos, estas relaciones entre literatura e historia son especialmente interesantes, prolíficas y complejas. En este sentido, cabe destacar las aportaciones hechas desde la Université de Paris X, por parte de la dra. Marie-Claude Chaput y las investigadoras Odette Martínez Maler y Fabiola Rodríguez López, cuya obra *Maquis y guerrillas antifranquistas: historia y representaciones* (2004) sienta las bases teóricas de un modo sistemático sobre cómo enfocar de una forma científica y objetiva, más allá de las reivindicaciones éticas e ideológicas, las más recientes manifestaciones artísticas (literatura, cine, etc.) sobre la guerrilla antifranquista[1].

Con la voluntad de sumarnos a este enfoque académico, precisaremos al principio de este artículo la cuestión terminológica referida a este tema; una cuestión que, por otro lado, el propio régimen franquista quiso manipular. Si bien el vocablo "maquis" ha visto generalizado su uso y ampliada su difusión, tal y como señala Andrés Gómez, no todos los guerrilleros antifranquistas pueden ser considerados como tales, puesto

[1] A ello debemos sumar el esfuerzo de difusión y transferencia que en España ha realizado el grupo de investigación GEXEL (Universitat Autònoma de Barcelona), con la organización de seminarios y jornadas sobre esta cuestión.

que este término se refiere de forma específica a los guerrilleros que, exiliados en Francia, volvieron después de 1944 a España, encuadrados bajo el mando del Partido Comunista Español en el exilio y con claras consignas políticas (Andrés Gómez: 2008: 19-20). "Maquis" fue, además y junto con "bandoleros", "ladrones" o "asesinos", la terminología adoptada por el gobierno franquista, para extranjerizar a los guerrilleros, quienes, en consecuencia, aparecían como individuos ajenos a las circunstancias del país y dirigidos por las potencias extranjeras "enemigas de la patria". Es por tanto legítimo que nuestro uso de la terminología quiera aislarse de tanta connotación política y busque atenerse a la verdad histórica de los hechos: "guerrilleros", "luchadores antifranquistas", en tanto que respondían a una voluntad de derrocar el régimen desde la lucha armada, escondidos en los montes del país; "huidos", en tanto que se habían escondido en las montañas y refugiado en las partidas de guerrilleros más organizadas, para escapar de una muerte segura o de una represión brutal y sistemática –en especial, la de la primera década de la posguerra española–.

Aclarados estos debates, atendamos ahora a la cuestión literaria. El bienio pasado (2010-2011) fue particularmente prolífico en cuanto a la literatura[2] sobre la guerrilla antifranquista, dirigida a un número amplio de lectores: así, la novela sobre la frustrada invasión del Valle de Arán por un grupo de guerrilleros aglutinados en torno al líder comunista Jesús Monzón, *Inés y la alegría* (publicada por Tusquets, en 2010), de Almudena Grandes; o el reciente "Premio Nadal 2010" de novela, concedido a Alicia Giménez Bartlett, por *Donde nadie te encuentre* (Destino, 2011), cuya trama transcurre sobre el fondo histórico de la vida de Teresa-Florencio Pla Meseguer, más conocido como "La Pastora" o el "maquis hermafrodita". No obstante, ambas novelas han nacido en un campo abonado por una línea creativa que obliga a retroceder en el tiempo y que apunta a otras propuestas narrativas que se alejan de los esquemas propios de la literatura popular o de masas –la trama detectivesca de *Donde nadie te encuentre*, o el carácter episódico de *Inés y la alegría*–[3]. Si realizamos un

[2] Cabe destacar que fue también un bienio significativo en el campo de las representaciones cinematográficas: en la Bienal de Venecia de 2010, Lluís Galter enseñó al público internacional su película *Caracremada*, basada en la vida del guerrillero Ramón Vila.

[3] Para reseguir otras representaciones literarias de la cuestión, remitimos al lector a los siguientes trabajos: Tena (2003: 21-25); y Vila (2003: 40-45).

viaje hacia atrás –una suerte de retorno a la semilla-, vemos aparecer en los escaparates españoles novelas como *Maquis* (1997), de Alfons Cervera; *La agonía del búho chico* (1994), de Justo Vila, y la hermosa obra de un poeta en prosa que es Julio Llamazares: *Luna de lobos* (1985) –obra que, creemos, puede ofrecer interesantes perspectivas de estudio comparado con la novela que centra nuestro trabajo aquí–. Piezas narrativas de distinta composición y diverso estilo que, no obstante, comparten un posicionamiento ideológico del autor que pretende reivindicar la existencia de los guerrilleros de los montes.

No obstante, la historia que une "Guerrilla Antifranquista" y "Literatura" no empieza con las reivindicaciones artísticas –fundamentalmente, literarias y cinematográficas– realizadas a partir de la transición política. Las novelas de Llamazares, Vila y Cervera vienen a ser la bisagra entre el boom editorial actual y cuatro novelas poco conocidas que durante la posguerra española trataron este fenómeno. Finalista del "Premio Nadal 1955" –concedido a *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio–, hallamos la novela *Víbora* (1956), de Héctor Vázquez Azpiri. Aquel mismo año, el poeta santanderino Manuel Arce se hará con el "Premio Concha Espina" de novela con *Testamento en la montaña* (1956). Y un año más tarde, Emilio Romero Gómez ganaría el "Premio Planeta 1957" con *La paz empieza nunca* (1958). Tres novelas con tres actitudes narrativas e ideológicas distintas, centradas en las acciones guerrilleras o que las tienen como trasfondo.

¿Cuál es, no obstante, el tratamiento que se da a la guerrilla en estas novelas? Si bien ninguna de estas obras se sale de los márgenes prefijados por el régimen franquista, la actitud de los autores y el enfoque de cada uno de los narradores de las mismas son radicalmente distintos. La visión permitida y legitimada por el gobierno reducía dicho fenómeno a la sección de "Sucesos" en los periódicos de la época: crímenes, robos y secuestros; y se inscribía en "un discurso general de demonización de la Segunda República" (Chaput: 2003: 11). Es decir, lo establecido por el decreto-ley aprobado el 18 de abril de 1947 –después de dos años de intensa actividad guerrillera alrededor de la geografía española–. Recordemos, además, que una Circular de la Dirección General de Seguridad (aprobada el 11 de marzo del mismo año de 1947) prohibía utilizar los términos "guerrilla" o "guerrillero" y ordenaba emplear los conceptos, enmascarados por la sesgada visión del régimen, "bandolerismo" o "bandolero". No obstante, y como avanzábamos antes, existe una evidente gradación ideológica entre las tres novelas.

Víbora, de Héctor Vázquez Azpiri, nace de un hecho real, que, si atendemos a la contraportada de la primera edición de la novela, es claramente autoficcional: "[el autor] ha vivido una insólita experiencia: la de ser secuestrado, durante el verano de 1951, en Llanes" (Vázquez Azpiri: 1956). Si bien la acción de la novela transcurre, efectivamente, en un pequeño pueblo asturiano, cercano a los Picos de Europa, la perspectiva narrativa dista mucho de lo esperable en alguien que hubiera sufrido una experiencia probablemente dura. El narrador en tercera persona focaliza la acción, mayoritariamente, en la conciencia de Lín, un viejo campesino que trata de sobrevivir a la sequía y vive esperando que su hijo mayor Toño, regrese al pueblo; antiguo revolucionario en México, cuyo hijo menor, Juanco, se echa al monte después de matar a su novia, Raquelina, debido a su adulterio y a sus burlas. En la línea ético-estética propia de la narrativa del realismo social de los años cincuenta, Vázquez Azpiri busca las raíces socioantropológicas que configuran una patología criminal –Juanco aparece en la novela como un "bandolero", un asesino–. El determinismo familiar (una madre, Carola, loca; un padre duro con sus hijos) provocaría el carácter huraño de Juanco que, ante la traición y las burlas de Raquelina (adulterio y embarazo ilegítimo), se transforma en un ser animal, atávico, bestializado, y afloran sus instintos criminales, de un modo similar al que se explica la violencia en el *Pascual Duarte* celiano o a cómo se explicaría, años más tarde, en *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) de Miguel Delibes.

Por su parte, Manuel Arce situará también en territorio asturiano (Llanes) la acción de *Testamento en la montaña*, que, según el historiador Eduardo Pons Prades, tiene también sus cimientos en una circunstancia real: la historia de un indiano de Cuba secuestrado por "Juanín" y muerto por la partida, cuando su esposa se negó a pagar el rescate (Pons Prades: 1977: 186). Efectivamente, en la novela de Arce el argumento coincide con la anécdota recogida por Pons Prades, si bien el secuestrado no es ejecutado al final.

En *Testamento en la montaña*, los dos personajes escondidos en el monte, Enzo y El Bayona, desdoblan las dos facetas que Vázquez Azpiri aunaba en el personaje de Juanco: la patología criminal y la bestialidad atávica, irracional y desmedida. Enzo nos es descrito como un individuo imprevisible, con cambios repentinos de personalidad y una tendencia innata a la crueldad; y, por su parte, El Bayona es el brazo ejecutor del primero, para quien golpear o matar se ha convertido en una acción tan primaria como comer o dormir. No obstante, ambos personajes no son

sino un pretexto para que se desarrolle la acción principal de la novela: la batalla interna que se libra en la conciencia de Nando Porrúa, entre el amor que ha sentido siempre por su mujer y la certeza –mayor a cada hora que transcurre en su secuestro en la montaña– de que su mujer nunca le ha querido.

Por el contrario, la novela de Emilio Romero hace gala de una visión sin fisuras y totalmente adepta a la de la ortodoxia franquista. El personaje principal, López, falangista y miembro de la División Azul en Rusia, logrará infiltrarse, como en una contrapartida, en la guerrilla antifranquista, para aniquilarlos a todos mediante una treta final.

Frente a estas lecturas literarias de la historia, se nos proporciona un paso más en la evolución del tratamiento de este tema en la convocatoria del "Nadal 1960". Aquel año recaería en la brillante novela de corte faulkneriano de Ramiro Pinilla, *Las ciegas hormigas* (publicada en 1961 por Ediciones Destino y reeditada por Tusquets, en 2010). Gonzalo Torrente Malvido quedó como primer finalista con *Hombres varados* y en tercer lugar, hallamos la obra que va a centrar nuestro trabajo, la primera novela larga publicada por el escritor y cineasta santanderino, afincado en Madrid, Nino Quevedo: *Las noches sin estrellas* (1961).

2.- Nino Quevedo y *Las noches sin estrellas*. Poética y recepción crítica

Quevedo –Nino o Benigno– había ya concurrido al "Nadal" anterior, concedido a Ana María Matute por *Primera memoria*, con la novela *La raya*, que quedó entre los cinco primeros finalistas pero que no contó con el premio de la publicación posterior, y a cuyo texto nos ha sido imposible acceder. Sí vería la luz en la cuidada colección "Áncora y Delfín" su segundo intento de hacerse con el más codiciado galardón literario de la posguerra española[4], el "Eugenio Nadal" de novela, convocado por Ediciones Destino.

[4] Hasta la creación, en 1959, del "Premio Biblioteca Breve", en el seno del sello editorial Seix Barral, el "Eugenio Nadal" de novela, creado por los hombres de la revista *Destino* y de la casa editorial homónima en 1944 (concedido aquel año a la desconocida Carmen Laforet, por *Nada*), fue el premio narrativo mejor considerado. A día de hoy, podemos afirmar que, con sus errores y aciertos, ofreció al panorama editorial español una nómina de novelistas que marcarían las décadas de la posguerra española: Laforet, Delibes, Matute, Suárez Carreño, Sánchez Ferlosio, Martín Gaite, Fernández Santos, etc. *Vid*. Ripoll Sintes: 2011: 50-71.

Las noches sin estrellas es la primera novela escrita en territorio español –y durante la dictadura franquista– que focaliza la acción en la circunstancia de los guerrilleros del monte. La hábil estrategia que adoptó Nino Quevedo y que permitió publicar dicha novela a pesar de la vigilancia de la censura fue de doble vía: en primer lugar, centró las actividades desarrolladas por el grupo de guerrilleros en cuestiones económicas, materiales, y no ideológicas (apenas insinuadas en la novela); y, en segundo lugar, se desvió de la Historia con mayúsculas y, siguiendo el binomio unamuniano, posó su mirada en la intrahistoria de los personajes. Son numerosos los elementos que traslucen una lectura ideológica, una actitud moral y reivindicativa del escritor frente al fenómeno en cuestión –elementos que desgranaremos a lo largo de este trabajo–, si bien el resultado final no ofrecía evidencias suficientes para que los censores de la época pudieran achacarle cualquier tipo de partidismo. El matiz y el silencio, aquello que se calla, aquello que se sugiere, son las herramientas con las que Nino Quevedo forjó el edificio de esta novela y, a su vez, son el escudo que la protegieron de los embates de la censura franquista.

Rafael Vázquez-Zamora, crítico literario andaluz, colaborador de, entre otras publicaciones, la revista semanal *Destino* y miembro del jurado del "Premio Nadal" de novela –entre otros muchos jurados de variados premios literarios alrededor de la geografía española–, sentenciaba en dicho semanario barcelonés a propósito de la concesión del premio y de sus finalistas:

> La fluida construcción de esta apasionante historia de un bandido acorralado en las montañas, se puede calificar de insólito acierto entre tanto confusionismo como hoy vemos en la joven novela. Con un estilo de elegante sobriedad y precisión, pero sin caer en la sequedad y dejando entre líneas una artística niebla de poesía, lo que se cuenta en *Las noches sin estrellas* es una de las más bellas de amor que se hayan escrito entre nosotros. (Vázquez Zamora: 1961: 24-29)

Así pues, el crítico habla de "bandido" y no "guerrillero", y centra la crítica en la historia de amor que vertebra la novela. No obstante, la crítica coetánea identificó la voluntad testimonial y de denuncia que el escritor puso en su obra. Dos años más tarde, el mismo Vázquez-Zamora iba a clasificar tanto a Nino Quevedo como a su novela, *Las noches sin estrellas*, dentro de la tendencia del realismo social, y los situaría en la línea de las poéticas narrativas propias de la segunda mitad de los cincuenta (Vázquez Zamora: 1963: 15-19).

Del mismo modo, un redactor anónimo de *La Vanguardia Española* –en el segundo y último fragmento crítico que hemos sabido localizar en la prensa contemporánea– iba a situar la obra de Quevedo en la línea de novelas como *Fiesta*, *El Jarama*, *Primera memoria*, *La piqueta*, *Central eléctrica*, *Las Afueras*, *Nuevas amistades* o *La Mina*. Define el crítico: "En definitiva, novelas que en conjunto consiguen una panorámica sociológico-literaria de una seriedad y extensión como tal vez no se producía en España desde Galdós. Además, viva, de una hiriente objetividad" (Redacción: 1961: 9). A continuación –y eso es lo más interesante del breve artículo– define la clave de la novela de Quevedo y lo que confiere a la obra vigencia y trascendencia:

> Es la de Nino Quevedo una España dramática, oscilante entre la limpidez agreste y rebelde del Pico del Castillo y las moscas y el barro de Villamayor. El estigma de la sangre derramada tiene en su novela un carácter épico, de tragedia clásica, con el sacrificio final de las vidas más puras, de las menos responsables por una y otra parte. (Redacción: 1961: 9)

En una entrevista realizada por el comprometido periodista y escritor Eduardo García-Rico en *Triunfo*, el 11 de julio de 1970, Quevedo reconocía haber alternado a finales de los años cincuenta en la tertulia que empezó en La Granja y que después realizaría un recorrido itinerante por otros cafés madrileños, integrada por Manuel Suárez Caso[5], Antonio Ferres, Armando López Salinas, Juan Eduardo Zúñiga[6] o Jesús López Pacheco[7], entre otros: nómina de autores, críticos y periodistas vinculados a los medios más progresistas del momento y, en cuanto a estética literaria, radicalmente partidarios de la novela social realista. Sin embargo, el escri-

[5] Director de *Gaceta Ilustrada* y vicepresidente de *Triunfo*, durante la presidencia de José Ángel Ezcurra Carrillo.

[6] Juan Eduardo Zúñiga (Madrid, 1929), escritor, crítico literario y traductor de lenguas eslavas, destacan entre sus obras de creación *Largo noviembre de Madrid* (1980), *El anillo de Puskin* (1983), *La tierra será un paraíso* (1986), *Sofía* (1986), *Misterios de las noches y los días* (1992), *Flores de plomo* (1999) o *Capital de la gloria* (2003). Sería galardonado con diversos premios, entre los que cabe señalar el Premio Nacional de Traducción (1987) por la versión española de las obras de Antero de Quental, el Premio Nacional de Narrativa (1990) por *La tierra será un paraíso*, o el Premio Nacional de la Crítica por *Capital de la gloria* (2003).

[7] Antonio Ferres, Armando López Salinas y Jesús López Pacheco inscribieron sus primeras obras literarias en la estética del realismo social y son conocidos por la crítica como el "grupo de *Acento Cultural*".

tor santanderino se define como un individuo libre de etiquetas y ajeno a escuelas literarias (García-Rico / Quevedo: 1970: 63-64).

Si son evidentes, como demostraremos más adelante, los numerosos puntos de contacto entre la novela de Nino Quevedo y la tendencia del realismo social de los cincuenta, también es cierto que existen numerosas cuestiones que lo separan de la misma, y que vienen dados, en su gran mayoría, por la otra pasión, *ex aequo* con la literaria, que vivió Quevedo intensamente a lo largo de su vida: el cine. Si tuviéramos que precisar más en definir una poética narrativa concreta, quizá podríamos vislumbrar la figura de un francotirador solitario y recuperar un fragmento de "Retrato en el espejo", uno de los relatos breves que integra el volumen *Cristal de niebla*, que creemos representa a la perfección la ética y la estética del escritor montañés:

> No he llegado a ninguna parte. No he entrado en ningún círculo. Soy, más que nunca, yo mismo. Espectador en la antesala. Mudo en el aplauso. Grito en el silencio. Solo, libre, independiente.
>
> Por eso he sentido angustia. Yo no puedo decir que estoy enfermo. Ni estarlo. No puedo dejar el despacho a media mañana. No tengo derechos adquiridos, ni tiempo de vacaciones. No formo parte de un grupo, ni pertenezco a un partido.
>
> Elegí la libertad personal.
>
> Yo puedo, sin embargo, como siempre, estar frente al poder, al lado de los marginados y los pobres. (Quevedo: 2001c: 42)

La defensa de los débiles como fundamento de su visión ética de la literatura y una estética literariamente cuidada, con una atención especial y sensibilísima a la imagen y al tratamiento de las percepciones sensoriales (en concreto, del oído y el tacto). Débiles como el boxeador Yumbo de *Fuera de combate* (XXV Premio Narraciones Breves "Antonio Machado", 2001a); débiles como los habitantes del callejón en *La ciudad de barro y oro* (V Premio Río Manzanares de Novela, editado por Algaida, en Sevilla, en el año 2003). Débiles como los habitantes de Villamayor frente al hambre y la miseria, frente al abuso de poder de los pequeños caciques rurales. Débiles como los guerrilleros, acorralados en el monte como animales, en *Las noches sin estrellas*.

Una vez posicionado éticamente frente al mundo y frente al arte, cabe concretar, siempre refiriéndonos a su *opera prima*, qué poética narrativa ofreció a los lectores españoles Nino Quevedo en 1961. Ya se ha comentado cómo la crítica contemporánea lo identificó inmediatamente

como un miembro de la corriente novelística en boga: el realismo social. Es evidente que la pretensión de objetividad, de distanciamiento del narrador frente a los hechos, late bajo las páginas de la novela de Quevedo, así como la voluntad de crítica social, de testimoniar, de iluminar una serie de existencias que la Historia oficial del régimen se esforzaba por oscurecer. En añadidura, el escritor procura ofrecer, en mayor o menor medida, muy distintas perspectivas –siguiendo con esa pretensión de objetividad a la que aludíamos al principio–, como las de la Guardia Civil, la del cacique del pueblo de Villamayor, Segundo García, las de las mujeres del Llano, la de Zoila, las de Bernardo y sus hombres, o las de los enlaces (Brígido y Lucía, o Félix el caminero).

A estos rasgos, debemos añadir el esmerado tratamiento de lo sensorial, la importancia estilística concedida al primer y último párrafo de cada capítulo (a modo de primera y última escena de cada secuencia de guión cinematográfico, o a modo de acotaciones teatrales), y el impactante grafismo de las descripciones, características que vinculan esta novela con el mundo del cine[8] al que tanto tiempo dedicó Quevedo. No en vano, el escritor la definió como "novela-guión" en la ya citada entrevista de *Triunfo* (García-Rico / Quevedo: 1970: 63-64).

Además de adaptar a su obra las grandes innovaciones técnicas introducidas, en gran medida, por *La Colmena* de Cela en España, como el contrapunto narrativo o el multiperspectivismo, de los grandes narradores anglosajones de la primera mitad del siglo XX, debemos señalar los aprendizajes que Nino Quevedo haría de Marcel Proust, su escritor favorito y quien, en palabras del novelista montañés, le había abierto las puertas de la literatura siendo un joven lector en la biblioteca del Ateneo (García-Rico / Quevedo 1970: 63-64). No adoptaría la morosidad descriptiva, sino el gusto por la descripción sugerente y por el matiz continuo en todo; y el mecanismo psicológico que da pie a la novela de *À la recherche du temps perdu*: si bien en lugar del sabor de la magdalena, en *Las noches sin estrellas* va a ser el sonido del martillo de un herrero al caer sobre el yunque el catalizador que active el recuerdo de Bernardo, guerrillero del monte:

[8] La importancia del cine neorrealista italiano y su relación con los jóvenes escritores de la España de los cincuenta (en especial, después de la celebración de las Conversaciones de Salamanca en 1955) está profundamente estudiada por el prof. Luis Miguel Fernández Fernández en su obra *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992).

> Bernardo empezó a cruzar la plaza. Un martillo estaba golpeando sobre un yunque.
>
> Se detuvo turbado por aquel ruido.
>
> Cuando entraron en Luganes, no era un martillo sino un fuelle el que estaba sonando. Hacía ya tres años. Entraron a las cinco, a la caída de la tarde. Habían esperado todo el día entre las rocas. (…) (Quevedo: 1961: 41)

3.- La novela

La fábula que Nino Quevedo desgrana en los 47 capítulos de *Las noches sin estrellas*, a través de un enfoque narrativo multipolar, se centra en la historia de amor entre Bernardo y Zoila, que sirve a modo de foco principal alrededor del cual bailan los otros motivos –de un protagonismo similar en la novela–, como la dura existencia de los fugitivos en el monte, la miseria de la vida cotidiana en la España de la posguerra, o el abuso de poder de ciertos personajes al amparo del régimen, como el estraperlista y usurero Segundo García. Tras su primer encuentro en el baile dominical de Taces, Zoila y Bernardo empiezan una relación amorosa secreta, citándose por las noches en el pajar de la familia de Zoila, a las afueras de Villamayor. El narrador alterna la narración de esas noches sin estrellas –cubiertos por el tejado del pajar– con la de las acciones de los guerrilleros, las de Segundo García o las de la guardia civil. La pasión de Segundo por Zoila desencadena el trágico final: tras la delación de Segundo a la guardia civil, se produce la muerte de Bernardo, dejando a Zoila embarazada de pocos meses, y la de casi todos los guerrilleros del monte (a excepción de Zambrano y Manguán, que logran atravesar la frontera). Zoila, llena de fría determinación, ultima la venganza final de la obra, matando a Segundo García y refugiándose en el único lugar seguro, amable, que queda: la cabaña de Brígido y Lucía, refugio habitual de los guerrilleros y que permanece, en un final suspendido y abierto, como el único futuro posible para Zoila y su pequeño. La dosificación de la intriga, la contención poética del estilo y la estructura de tragedia clásica de la obra nos sitúan ante una novela de excelente trabazón interna, que gana en cada relectura nuevos simbolismos y matices.

Bernardo, huido al monte después de la guerra civil, ejerce a modo de elemento aglutinante de todos los personajes pertenecientes a la guerrilla[9]: Manguán, el Rojo –el narrador se apresura a precisar que es peli-

[9] Como se verá a continuación, si bien el grupo de hombres escondidos en el monte y aglutinados en torno a Bernardo no se posicionan ideológicamente de forma explícita

rrojo, para evitar suspicacias[10]–, Zambrano, Gallardo y Félix, el caminero (enlace entre los guerrilleros y la realidad de los valles). A su vez, estas figuras cuentan con otros personajes satélites: el refugio casi maternal de Brígido y Lucía, donde los fugitivos pueden comer, lavarse, descansar y, en definitiva, abandonarse y olvidar la tensión perenne de bestias acorraladas en el alto de la montaña; y, por otro lado, los diversos personajes que van a intentar cruzar clandestinamente la frontera de los Pirineos hacia un país extranjero –que el lector supone Francia–, el cajero Martínez y los tres últimos fugitivos, Alda, Lerín y Ferrer. Bernardo va a ser, junto con Zoila, el único personaje del que conozcamos algunos fragmentos de su prehistoria, de su pasado: el flash-back del capítulo VII de la primera parte de la novela (págs. 41-50), en el que se narra de forma directa la venganza del guerrillero en Luganes, su pueblo natal, ante la delación y muerte de su hermano Tino, la violación de su cuñada Berta y el encarcelamiento de su padre, el único vínculo que le impide salir del país y huir al extranjero. En una de las noches clandestinas con Zoila, en el pajar, el lector descubre esta parte del pasado de Bernardo en las emocionadas palabras de la muchacha:

> –Yo no me iré de aquí, me iría pero no quiero. Tú quieres estar, tú estás por no dejarle solo. No puedes hacer nada, no lo ves, pero compras paquetes para él. Mandas llevarle tabaco y comida. No podrías vivir en otro sitio, no estarías tranquilo, soñarías con él por las noches, te escupirías por haberte ido dejándole encerrado aquí, a su edad. Yo soy una mujer, él es tu padre, siento orgullo de ti, no voy a irme por tener que esperar por las noches, esperaré lo que sea, lo que haga falta. Me haré

en la novela, es evidente que el autor los considera como guerrilla antifranquista, y así lo haremos en este artículo.

[10] Los nombres escogidos por Quevedo para sus guerrilleros son, fundamentalmente, nombres y apellidos (a excepción de "El Rojo", evidente juego semiótico de doble sentido entre el color del pelo del personaje y la filiación ideológica que el lector adivina en él). A propósito de esta cuestión, apunta el historiador Secundino Serrano: "Los apodos eran obligatorios en la resistencia por cuestiones de seguridad. El nombre estaba relacionado con el que tenían en sus pueblos (en el medio rural era habitual que todas las familias fueran conocidas con algún sobrenombre). Cuando los maquis procedían de otras provincias, recibían como apodo el gentilicio correspondiente. También los atributos o defectos físicos, los oficios no habituales y la edad marcaban el nombre de los maquis, y proliferaban los 'abuelos', 'chavales', 'practicantes', 'zapateros', 'rubios' y 'mancos'. (…) También se utilizaron alias de héroes caídos en la lucha contra Franco (Durruti, Lenin, Carrillo)." (Serrano: 2001: 209-210).

vieja esperando, no me importa si tú vienes. Aquí estamos bien. (Quevedo: 1961: 183)

Por su parte, Zoila articula a su alrededor la vida en el pueblo de Villamayor: las historias de sus padres, obligados a trabajar de sol a sol en El Espinar, la finca del terrateniente del pueblo; de las mujeres de la fuente, quejándose por la miseria, el racionamiento y con veladas alusiones a los dirigentes del país, ajenos a las estrecheces de su pueblo:

> –¿Estaremos un poco mejor alguna vez? –pregunta una vieja cuyos ojos son dos ranuras en una cara huesuda, afilada–. Un poco mejor, no pido mucho.
>
> –Nunca –dice Juanita–. Yo no lo veré, ni puede que ésta –señala a su hija.
>
> –No digas eso. (Quevedo: 1961: 26)

Las historias de la intrahistoria cotidiana de la España de la posguerra (las cartillas de racionamiento, los bailes dominicales en Taces, el pueblo vecino, la prohibición de ir a recoger leña en el bosque, pues es territorio del Estado, etc.); o las historias de Segundo García, el verdadero antagonista de la novela, y su ayudante en la tienda de ultramarinos, el Boni.

La estructura bimembre de la novela, con una primera parte titulada "Bernardo" y una segunda titulada "Las noches", de extensión muy parecida (23 capítulos, la primera, y 24, la segunda) organiza una trama que, a excepción de la citada analepsis de la venganza de Luganes, es mayoritariamente lineal en cuanto a la cronología interna del relato. A su vez, responde a la estructura bimembre de la realidad de la vida de la guerrilla antifranquista española, que se dividía entre "los del monte" –los guerrilleros– y "los del llano" –familiares, enlaces, novias, que vivían en los pueblos y ayudaban clandestinamente a los del monte, siendo, en la mayoría de ocasiones, mucho más peligrosa su tarea, pues iban desarmados y sometidos a la dura represión de las fuerzas del orden–. Así, en la novela, van alternándose los dos cronotopos de nuestra historia, que, a su vez, coinciden con los dos focos narrativos principales (Bernardo y Zoila): la vida de los guerrilleros del monte, nómadas, con sede en lo alto del Pico del Castillo, en una antigua bodega abandonada excavada en la misma roca; y el pueblo de Villamayor, los del Llano, con frecuentes referencias a los pueblos vecinos de Taces y Sisianes. Ambos lugares se encarnan a la perfección en los dos protagonistas, Bernardo y Zoila, como ejes alrededor de los cuales pivotan todos los demás personajes.

En primer lugar, se presenta a los personajes guerrilleros y se sitúa al lector en las dinámicas habituales del grupo: actúan a modo de redes de evasión, para que diversos personajes huyan a través de las montañas a cambio de dinero (es el caso del cajero Martínez, con final feliz, o la trágica huida de Alda, Lerín y Ferrer, al final de la novela), y realizan distintos asaltos para asegurar su subsistencia. El tratamiento que da el autor a estas actividades está cuidado en su más mínimo detalle, de modo que la visión que el lector recibe es claramente positiva. En el secuestro del hijo de El Espinar, Bernardo es siempre amable tanto con el chico como con su madre, dando a entrever la necesidad imperiosa de sus acciones y, a su vez, se deduce de las palabras entre el Rojo y el Zambrano la conciencia de clase y de lucha obrera que caracterizarían la ideología guerrillera y que, no obstante, apenas es insinuada en la novela:

> La escalera relucía.
> –Viven bien en El Espinar.
> –Es peor verlo –dijo Zambrano–. Embadurnan con cera los escalones y pagan seis pesetas a las escardadoras. Es un juego que aprenden desde niños. (Quevedo: 1961: 75)

También contribuyen a exculpar los robos la lástima y la culpabilidad de Bernardo en el atraco al estanco: "–Si alguna vez puedo, volveré por aquí a pagarle esto" (Quevedo: 1961: 104); o que los del monte paguen por lo que toman a la población civil (el Rojo paga por el pantalón del pastor y por unos alimentos de una casa labriega - Quevedo: 1961: 104-105).

Son breves y sutiles los indicios de posicionamiento ideológico en lo referente a la guerrilla y a sus enlaces. Se ha mencionado anteriormente la conciencia de lucha obrera de los dos guerrilleros al visitar la finca de El Espinar. Debemos sumar la escena en la que el lector asiste al espectáculo secreto, tenso, de Brígido, en su cabaña, de noche, escuchando Radio España Independiente:

> Brígido tenía puestos los auriculares de una radio de galena. Los ojos se le cerraban mientras escuchaba la voz que, en español, daba noticias desde el extranjero de lo que ocurría en España. Escuchaba pacientemente, con el rostro inmóvil, sin alterarse por las interferencias que eran, durante largos espacios de tiempo, lo único que podía oír. Lucía a veces refunfuñaba al verle así, lejano, abstraído: "¿Qué sacas de todo eso?" (Quevedo: 1961: 10)

Y la probabilidad de que Bernardo luchara en el bando republicano durante la guerra civil, insinuada durante una caminata nocturna a través de las montañas: "Oía, detrás de él, los pasos de Martínez. No distinguía bien la polar, apenas visible en algunos momentos, pero se orientaba por la osa mayor. Lo había aprendido en el Ebro" (Quevedo: 1961: 31). Una posibilidad que, en palabras de Andrés Gómez, constituyó una de las causas principales por las que muchos hombres se lanzaron al monte:

> Es necesario enfocar en dos direcciones nuestra atención para entender el trasfondo de la lucha guerrillera: por un lado, en la necesidad de supervivencia que tuvieron los combatientes republicanos ante la imposibilidad de reincorporarse a la sociedad tras la caída del frente, de agruparse en los montes cercanos a sus lugares de residencia, como forma de autodefensa; por el otro, en el contexto político en que esta lucha se produjo, lo que nos acerca a las estrategias que los diferentes partidos tomaron respecto a España. (Andrés Gómez: 2008: 387)

Por el otro lado, la vida de Zoila en Villamayor servirá para exponer dos importantes motivos de la novela de Quevedo: la miseria cotidiana en la España de la posguerra y el abuso de poder de ciertas figuras caciquiles en las pequeñas aldeas. De manera muy hábil, el escritor expone, por boca de un narrador objetivo, omnisciente, los hechos, de modo que traspasa la función de juzgarlos al lector, que debe acabar la realidad sugerida, rellenar los huecos. Se nos describe con sutiles pinceladas las duras jornadas de trabajo a que está sometido el padre de Zoila en el campo; la prohibición legal de coger leña del bosque para calentarse en las duras noches de invierno, con lo que Zoila debe ir a recoger ramitas de noche e ingeniárselas para sortear la vigilancia de la guardia civil; las colas para buscar agua de la fuente; o el hambre, apenas calmada con las gallinas que la familia de Zoila tiene en un pajar –futuro refugio de su amor prohibido con Bernardo– a las afueras de Villamayor.

La figura del cacique, tan habitual en los pequeños pueblos de las zonas rurales españolas, tiene una curiosa encarnación en la novela de Quevedo. El cacique natural de Villamayor hubiera sido el terrateniente dueño de la finca de El Espinar, propietario de la mayoría de tierras en las que trabajan casi todos los hombres de la comarca. No obstante, el señor del Espinar acaba dignificado en la novela gracias a la figura del gran antagonista de la obra, Segundo García, dueño de una tienda de ultramarinos, usurero y estraperlista. El narrador consigue presentar a este personaje con una ecuación perfecta de repulsión y lástima, y lo convier-

te en un ser de carne y hueso, con tentaciones y temores, capaz de rabia y de amor. Segundo, tras pasar veinte años ahorrando en una tienda en Valparaíso, regresa a su pueblo natal después de la guerra civil. En Villamayor, abre la tienda de ultramarinos, en la que se enriquece a costa del mercado negro de alimentos, consiguiendo a precios astronómicos aquellos bienes que escaseaban o que ni podían obtenerse a causa de las cartillas de racionamiento. A la vez, se erige en el usurero principal del pueblo, acumulando avariciosamente recibos de deudas en un cajón, con lo que obtiene una vana sensación de dominio y poder que, de forma natural, no hubiera podido obtener. En los capítulos XIV y XV de la primera parte de la novela, el narrador contrapone ambas figuras –Segundo y el señor del Espinar–, ante el secuestro del hijo de este último. Ni con una posición de evidente superioridad –Segundo va a prestar dinero al gran señor de Villamayor–, el usurero consigue destacarse como personaje de grandeza trágica, de carácter noble; personaje miserable, que vive miserablemente a pesar de su riqueza y que acumula recibos, del mismo modo que acumula odios y rencores por parte de todos los habitantes del pueblo:

> Segundo miró otra vez la firma. Una rúbrica llena de energía. Como si no fuera una deuda. Sentía lo mismo que si hubiera entregado su propia sangre.
>
> Rasgó el recibo, lo tiró al suelo. (Quevedo: 1961: 83)

Una acumulación de odio latente que estallará, al final de la novela, encarnado en las manos vengadoras de Zoila.

Por otro lado, es literariamente interesante la presentación del personaje a ojos del lector: a Segundo lo domina una obsesión que preside sus noches y sus días, que le impide dormir y que, en el fondo, acabará matándole. Zoila. En numerosos fragmentos, se deduce la mezcla de pasión, de enamoramiento, que el usurero siente por la muchacha, hasta el punto de ofrecerle el intercambio de su cuerpo por el olvido de todas las deudas que la familia de Zoila había contraído con Segundo: "–Nunca te he dicho nada –le apretaba la trenza–. El día que tú quieras romperé los recibos –la soltó de pronto–. Los romperé todos, delante de ti" (Quevedo: 1961: 124). Un acto simbólico, el de la rotura de los recibos, que va a acontecer en el capítulo final, el de la venganza de Zoila, una venganza liberadora, de evidente sentido trágico.

A su vez, el personaje del usurero está frecuentemente vinculado con uno de los grandes símbolos de la novela: las moscas. Moscas en los

animales famélicos, moscas en las mercancías que se venden, a precios altísimos, en la tienda de Segundo, moscas atraídas por la miseria y la podredumbre de la vida cotidiana en Villamayor –trasunto de la vida rural en toda España, durante la posguerra–. Las moscas de Villamayor no mueren con el frío y se pegan al pueblo como si todo él fuera una herida abierta. Van a aparecer como leit-motiv en la descripción retrospectiva de la venganza de Bernardo en Luganes, venganza que, al contrario que la de Zoila, no liberará al guerrillero de su rabia, sino que lo acompañará en la memoria como una condena –aquí es inevitable la interpretación cainita de la guerra civil, de las falsas soluciones a través de la violencia; por el contrario, a través del acto de Zoila se produce la liberación dramática de todo el pueblo de Villamayor de las redes tendidas por la codicia de Segundo García–. También no parece casual la similitud entre este poderoso y frecuente símbolo y la obra que Sartre escribiría en 1943, durante la ocupación alemana de París: *Les Mouches* cubren la ciudad de Argos, decrépita, asfixiada por un poder absoluto que el héroe, Orestes, eliminará, a costa de su propia vida. Un doble sentido, en definitiva, puede adjudicarse a las moscas de *Las noches sin estrellas*: la simbología de lo oscuro, de la culpa, del abuso de poder –en línea con la obra sartreana– y el referente real de las moscas que revoloteaban en torno a la miseria cotidiana de la España de la posguerra.

La pasión oscura de Segundo por la muchacha le lleva a espiarla en sus salidas nocturnas y a descubrir la existencia de Bernardo y de todas las noches sin estrellas, escondidos en el pajar. La delación de Segundo a la partida de guardias civiles asentados en el pueblo va a provocar el desenlace de los acontecimientos, con la muerte de Bernardo, y el acorralamiento de los guerrilleros en el monte con la casi total aniquilación de los mismos. En el capítulo XIV de la segunda parte de la novela, Zoila parece acceder, movida por resortes casi automáticos, a prostituirse con Segundo a cambio de la rotura de recibos. La frialdad con que Zoila ejecuta sus actos y la emoción temblorosa de Segundo, quien por un momento cree tener en su haber el bien para él más preciado, contribuyen a aumentar la enorme tensión dramática de la escena final, en la que Zoila da muerte al usurero con una de las hoces colgadas en la trastienda.

Después de la presentación de la mayoría de personajes, nos hallamos con el encuentro de los dos protagonistas y la fusión de los cronotopos en la sala del baile dominical en Taces. A partir de sus primeras citas, la historia de amor entre Bernardo y Zoila va a crecer y evolucionar, siempre en la clandestinidad, en la oscuridad de las noches en el pajar,

hasta prácticamente adquirir ciertos tintes de cotidianidad. Las cenas de pan duro con queso, el embarazo de Zoila, los planes de futuro… Una aparente normalidad que se verá truncada, tras los presagios de Zoila y sus angustiosas esperas, finalizadas con el disparo de Bernardo ya en el Pico del Castillo, con la muerte del guerrillero.

La primera parte de la novela, finaliza con el asentamiento en Villamayor de una partida importante de la guardia civil (dos camiones con diez soldados cada uno desembarcan en el pequeño pueblo), con la intención de acabar con los del monte. Es también de un particular interés el tratamiento que se les confiere a los personajes de la guardia civil, enemigos naturales de la guerrilla antifranquista, en la novela: quizá con una hábil maniobra para desorientar a la censura, los guardias aparecen siempre desde una perspectiva amable, humanizada, como en uno de los pocos fragmentos focalizados en la conciencia de un oficial, en el que el personaje lee una carta de su madre e intenta responderla evitando la crudeza de la realidad.

> "*Querida madre*". Era la tercera carta desde que estaba allí. Hubiera tenido tiempo de escribir muchas cartas. Llevaban cuatrocientos ochenta días. Primero el polvo, el sudor, la sequía, las moscas, la sorpresa de la llegada. Después la lluvia, el barro, la tristeza, la nieve y el viento, aquel viento que les obligaba a llevar faja para taparse el vientre, el estómago y el pecho. Más tarde el verde brotando de los surcos rojizos, el aire haciéndose dulce, como de carne, y los maizales curvándose en ondas verdes. Y otra vez el calor, las moscas, el polvo en la plaza mayor y las carreteras, los gritos de los hombres a las tres de la mañana, con los ojos cargados de sueño, antes de salir por el camino de la era hacia la mies.
>
> "*Querida madre*". No tenía nada que decirle. Estoy bien. Me cuido. ¿Cómo estás tú? (Quevedo: 1961: 127-128)

No obstante, también debe tenerse en cuenta la voluntad clara de ser objetivo, de explicar una misma historia desde ópticas muy distintas, todas legítimas a nivel narrativo. Pretensión de objetividad que lo acerca a la novela social de los años cincuenta en la que la crítica contemporánea dio en situar *Las noches sin estrellas*.

4.- Reivindicación de la novela

Nino Quevedo publicaría otras obras narrativas después de *Las noches sin estrellas*: la novela de 1974 *Las cuatro estaciones*; el relato *Mi abuelo, el rojo* (1982); la narración "El verano perdido", dentro del volu-

men colectivo *Ensayos y relatos sobre el Puente de Ventas* (1995); el relato "Fuera de combate" en el también libro colectivo *Fuera de combate y otros relatos* (2001a); "El maíz bajo la luna", relato publicado en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* (2001b); un libro de narraciones breves *Cristal de niebla* (2001c); y la novela *La ciudad de barro y oro* (2003), publicada tres años antes de la temprana muerte del escritor y cineasta. En este breve dibujo de su trayectoria literaria, se observa el claro abandono de la pluma por la cámara de cine tras la publicación de su *opera prima*: Nino Quevedo fue director de la primera aproximación cinematográfica a Francisco de Goya, con *Goya, historia de una soledad* (1971), interpretada por Paco Rabal y Marisa Paredes, y que sería seleccionada por el Festival de Cine de Cannes; y de películas como *Vivir mañana* (1983) o *Futuro imperfecto* (1985)[11]. Por otro lado, se dedicó a las tareas de productor, con títulos tan literariamente significativos como *La Tía Tula* (1967) o *La busca* (1967).

Es, probablemente, su dedicación casi exclusiva al mundo del cine –si exceptuamos la novela de 1974, Quevedo retoma su carrera literaria en sus últimos años de vida– la causa del poco conocimiento que se tiene de su obra y, en especial, de su mejor novela, *Las noches sin estrellas*. Este breve trabajo quiere ser una aproximación crítica a la misma y una reivindicación de su calidad literaria. Ahora se abren muchas otras veredas: un estudio completo sobre su obra literaria, estudios comparativos entre su labor narrativa y cinematográfica o aproximaciones biográficas, que, con el tiempo, esperamos poder realizar.

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

[11] Destacaría, asimismo, como director de cortos y cortos documentales: *Como la uña de la carne* (1978), *Silos, siglos* (1977), *Canción de la trilla* (1975), *Castilla eterna* (1975), *Oh, tierra triste y noble* (1975), *Crónica en negro y oro* (1970), *Caminos de Castilla* (1968), *Encuentro con Tolaitola. Toledo árabe* (1968), *Fiesta de nieve en Castilla* (1968), *Fiesta en el Sella* (1968), o *Voz y silencio del Sella* (1968).

5.- Bibliografía

Andrés Gómez, Valentín. (2008) *Del mito a la historia: guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Santander. Eds. Universidad de Cantabria.

Arce, Manuel. (1970) *Testamento en la montaña*. Barcelona. Planeta.

Chaput, Marie-Claude, Odette Martínez Maler y Fabiola Rodríguez López. (2004) *Maquis y guerrillas antifranquistas: historia y representaciones*. Nanterre. Université Paris X.

Chaput, Marie-Claude. (2003) "La Guerrilla antifranquista en la prensa española (1944-1949)". *Quimera*. 236. 11-15.

Fernández Fernández, Luis M. (1992) *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.

García-Rico, Eduardo y Nino Quevedo. (1970) "Nino Quevedo, entre el cine y la novela". *Triunfo*. 423. 63-64.

Pons Prades, Eduardo. (1977) *Guerrillas Españolas. 1936-1960*. Barcelona. Planeta.

Quevedo, Nino. (1961) *Las noches sin estrellas*. Barcelona. Destino.

Quevedo, Nino. (1974) *Las cuatro estaciones*. Madrid. Ediciones del Centro.

Quevedo, Nino. (1982) *Mi abuelo, el rojo*. San Sebastián. Caja de Ahorros de Guipúzcoa.

Quevedo, Nino. (1995) "El verano perdido". *Ensayos y relatos sobre el Puente de Ventas*. Madrid. Grupo Libro 88.

Quevedo, Nino. (2001a) "Fuera de combate". *Fuera de combate y otros relatos*. Madrid. Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

Quevedo, Nino. (2001b) "El maíz bajo la luna". *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. 28. 159-166.

Quevedo, Nino. (2001c) *Cristal de niebla*. Madrid. Esteban & Navarro.

Quevedo, Nino. (2003) *La ciudad de barro y oro*. Sevilla. Algaida.

Redacción. (1961) "Los libros del día. *Las noches sin estrellas*". *La Vanguardia Española*. 16/08/1961. 9.

Ripoll Sintes, Blanca. (2011) *La crítica de la literatura española en el semanario "Destino". La novela*. Barcelona. Universitat de Barcelona.

Romero, Emilio. (1961) *La paz empieza nunca*. Barcelona. Planeta.

Serrano, Secundino. (2001) *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid. Eds. Temas de Hoy.

Tena, Jean. (2003) "Cuatro novelas del Maquis". *Quimera*. 236. 21-25.

Vázquez Azpiri, Héctor. (1956) *Víbora*. Barcelona. Destino.

VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael. (1961) "Panorama del Nadal 1960". *Destino*. 1223. 24-29.

VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael. (1963) "La gran ronda de las novelas del Nadal 1962". *Destino*. 1327. 15-19.

VILA, Juan. (2003) "La memoria de la novela". *Quimera*. 236. 40-45.

Juan Pascual Gay
José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 399-422

JOSÉ PEÓN DEL VALLE, ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

La efervescencia artístico-literaria de la última década del siglo XIX tuvo numerosos actores y protagonistas que operaron como factores decisivos para dotar tanto de personalidades diversas como de una variedad estética esos años irrepetibles. Realismo, naturalismo, romanticismo, modernismo, decadentismo, etcétera, coinciden en ese momento en una convivencia enriquecida por las sucesivas polémicas, pero que lo dotan de entidad y vigor. Si hubo una década inaugural en la literatura mexicana, entendido el ejercicio literario como la posibilidad de elección dentro de una amplia oferta en la que coexisten cenáculos y camarillas, tendencias y poéticas, corrientes y paradigmas, revistas y publicaciones periódicas de todo tipo y condición, esa fue la de 1890 a 1900; pero no porque antes no hubiera un movimiento recio y ejemplar o porque después no se perciba un ramal igualmente pletórico, sino porque en esos años, esa convivencia y esa coparticipación en espacios comunes y en movimientos aparentemente contradictorios, dotó a la literatura mexicana de una personalidad singular, cuya peculiaridad reside en el respeto mutuo independientemente de la opción poética, literaria y artística preferente. Esta capacidad para dejar de lado las diferencias, que no quiere decir que no se reconozcan, produjo un efecto que habría de operar como una directriz presente en buena parte del siglo XX. Esa última década decimonónica concedió no sólo un inicio, sino unas constantes que se mantuvieron durante cincuenta años; más que una poética, lo que heredó el siglo siguiente fue una sensibilidad que cohesionó y afinó el trato entre grupos y generaciones, como si esos escritores hubieran mostrado una conciencia histórica que actores de otros ámbitos profesionales y sociales hubieran sido incapaces de exhibir.

Uno de esos poetas que hicieron de su entusiasmo y su juventud una carta de presentación y, a la vez, una afirmación de que el mundo comenzaba entonces, a principios de la década de 1890; como si la inexperiencia inaugurara no sólo la vida de su portador, sino del país entero; como si el pasado ni siquiera fuera un recuerdo confortable, a pesar de que su padre, José Peón Contreras, no sólo representaba el pasado inmediato, sino un romanticismo que más que una memoria representaba un modo, todavía vigente, de estar en el mundo. Este artículo quiere dar cuenta de ciertos avatares de la vida de Peón del Valle, pero limita su interés literario a su primer poemario, publicado en 1886, y sus colaboraciones en la *Revista Azul*, entre 1894 y 1896; dos momentos que muestran el cambio de estética del autor plenamente asumido en el libro de 1903, *Poemas y versos*, pero que no se contempla en estas páginas puesto que excedería el espacio ajustado apara su publicación.

José Peón del Valle, nació en Orizaba, Veracruz, 1866, y murió en 1924, en Nueva York. Hijo de José Peón Contreras, desde niño disfrutó de un ambiente literario y cultural que lo encaminó prematuramente hacia la literatura. Ingresó en la Escuela Preparatoria de Xalapa y, más tarde en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde recibió el título de abogado en 1893. Antes, con Enrique Sort de Sanz, había dirigido *La juventud literaria* (1887-1888), una revista que apenas llegó a un año de vida, destinada a dar a conocer a noveles autores. Sirvió como agente del Ministerio Público, juez cuarto de lo Criminal. Al mismo tiempo, inició una carrera política que lo llevó a ocupar un escaño como diputado por la circunscripción de Veracruz en 1906; poco después, a la muerte de Manuel José Othón, fundó al lado de Higinio Vázquez Santa Ana, Severo Amador y Marcelino Dávalos, la Sociedad Artística Manuel José Othón; además, fue miembro fundador del Partido Democrático, formalmente constituido el 22 de mayo de 1909, cuyo antecedente, el "Club antirreeleccionista de México", asumió el lema "Sufragio efectivo. No reelección." A finales de 1908, Porfirio Díaz invitó a los mexicanos a iniciar una nueva etapa "democrática" en el país, una proclamación a la que se unieron personalidades públicas de distinto signo público, como Heriberto Barrón, Manuel Calero, Rafael Zurbarán, Juan Sánchez Azcona y José Peón del Valle. Nemesio García Naranjo recuerda así la conformación de ese grupo:

> Don Manuel Calero publicó un folleto en el que recomendaba la formación del Partido Democrático; y en respuesta a la recomendación, unos cuantos abogados y escritores, instalaron un club bajo la presidencia

> de don Benito Juárez hijo. Un crítico mordaz comentó cruelmente: necesitamos un hombre completo y solamente se nos da un "nombre". Los principales figurantes de aquel núcleo fueron Manuel Calero, Diódoro Batalla, José Peón del Valle, Jesús Urueta, Rafael Zubaran Capmany, Manuel María Alegre, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada y Manuel Castelazo Fuentes. La mayoría de ellos se inclinaba tibiamente a favor del general Reyes y eso bastaba para que yo no pensara en engrosar sus filas.[1]

Salvador Azuela, en el prólogo a *La etapa maderista de la Revolución* de Juan Sánchez Azcona, igualmente incluye a Peón entre los fundadores del Partido Democrático:

> Figura [Sánchez Azcona] entre los fundadores del Partido Democrático con Jesús Urueta, Manuel Calero, Diódoro Batalla, Rafael Zubaran Capmany y José Peón del Valle. Partidario apasionado de don Francisco I. Madero, en la convención del Tívoli del Elíseo, que se celebra en la capital del país, en la que el autor de La sucesión presidencial en 1910 es designado candidato a la Presidencia de la República, Sánchez Azcona queda al frente del Comité Ejecutivo del Partido Antirreeleccionista.[2]

Pero es en *Apuntes para la historia de la Revolución Mexicana*, en donde Azcona pormenoriza y explica el proceso de formación del Partido Democrática:

> Enviamos más de cien citatorios a hombres que juzgábamos capaces de comprendernos y de tener el valor civil de ir a escuchar nuestras insinuaciones. Pero sólo concurrieron a la primera junta quince ciudadanos, al tenor del acta oficial de ella, que empieza así:
>
> "En la ciudad de México, el 13 de diciembre de 1908, a invitación de los ciudadanos Juan Sánchez Azcona, Francisco de P. Sentíes y Heriberto Barrón, en el edificio de la A. C. de J., sito en la calle del Puente de Albarado número 23, se reunieron los siguientes ciudadanos, además de los tres mencionados: licenciado Faustino Estrada, ingeniero José de la Paz Rendón, Adolfo Arzamendi, licenciado José Peón del Valle, licenciado Gustavo Suzarte Campos, Manuel M. Alegre, licenciado Toribio Esquivel Obregón, licenciado Manuel Calero, Benito Juárez, licenciado José Gra-

[1] N. García Naranjo, *El crepúsculo porfirista. Memorias*, pról.. Fernado Curiel y epíl. Alberto María Carreño, Factoría Ediciones, México, 1998, pp. 3-4

[2] S. Azuela, "Prólogo", en Juan Sánchez Azcona, *La etapa maderista de la Revolución*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1960, p. 8.

> cia Medrano, licenciado Jesús Urueta y licenciado Joaquín Baranda Mac Gregor…"[3]

Además, Peón del Valle colaboró en el diario *México Nuevo*, fundado por Sánchez Azcona, cuyo primer número salió a la calle en 1908 y, desde el principio, exhibió su talante antiporfirista. El periódico operó como una plataforma para dar a conocer el ideario de su director, Sánchez Azcona. En sus páginas colaboraron Jesús Urueta, Manuel M. Alegre, Francisco Cosío Robelo, Vicente F. Escobedo, Matías Oviedo, Alfredo Rodríguez, Luis Frías Fernández, Octavio Campero, Antonio Mediz Bolio, etc. Sánchez Azcona insiste en la importancia de *México Nuevo* en la lucha revolucionaria:

> Puedo decir sin jactancia que *México Nuevo* fue el paladín de la efervescencia prerrevolucionaria, y que no se limitó a demoler o procurar demoler, sino que sembró claras doctrinas de libertad, de orden y de progreso. Cuando el movimiento armado se desarrolló, *México Nuevo* siguió publicándose en San Antonio Texas y el que había sido diario democrático, se transformó en el órgano de la Insurrección Nacional.[4]

Pero Peón del Valle, a pesar de fundar el Partido Democrático, limitaba la reelección al vicepresidente, pero no la cuestionaba en el caso del dictador, como consigna García Naranjo:

> Don Porfirio contemplaba impasible la guerra sin cuartel, que libraban los miembros de su propio gobierno, José María Lozano y yo atacamos con pasión y hasta con virulencia al general Bernardo Reyes y fuimos electos diputados. Manuel Calero y Diódoro Batalla, José Peón del Valle y Benito Juárez disparaban dardos envenenados contra Corral, y también merecieron formar parte del Congreso Federal. Así pues, dentro del propio porfirismo, se encontraban los destructores de los prestigios secundarios de la dictadura.[5]

Sin embargo, la adhesión de Peón del Valle al antireelecionismo no parece que fuera especialmente incondicional puesto que, cuando Bernardo Reyes declinó su candidatura a la vicepresidencia, tanto él como

[3] J. Sánchez Azcona, *Apuntes para la historia de la Revolución Mexicana*, Tallares Gráficos de la Nación, México, 1961, p. 60.
[4] *Ibid*., p. 73.
[5] N. García Naranjo, *op. cit*., p. 98.

otros oposicionistas, así Manuel Calero, Diódoro Batalla, Jesús Urueta o Benito Juárez, lo abandonaron.[6] Las reticencias frente a la opción representada por Madero nunca fueron vencidas por José Peón del Valle quien, todavía en noviembre de 1910, a pesar de su descontento con el régimen, no se adhería a su campaña. A raíz del derrocamiento de Porfirio Díaz y de la dimisión del vicepresidente Ramón Corral, posiblemente José Peón del Valle no definió sus opciones políticas en términos de ventajas personales y pronto se enfrentó al gobierno de Victoriano Huerta, motivo por el que se exilió en 1916. Federico Gamboa consigna el día exacto en que desembarcó Peón del Valle en Cuba, en la anotación del 19 de abril de ese año, con un escueto: "Llegaron de México Pepe Peón del Valle, en calidad de deportado, y Perico Méndez y Méndez con su esposa. Habrá que hablar con ellos."[7] Ese encuentro tuvo lugar al día siguiente y en él expuso Peón del Valle las razones de su reclusión y, más tarde, de su destierro:

> Acababa de almorzar cuando llegaron Pepe y Ramón Peón del Valle.
>
> Lo que me cuentan de su encarcelamiento y su deportación.
>
> Pepe abunda en mis deseos: irse a España por mucho tiempo. Reniega, como yo, de la república y la democracia: dos pécoras que maldito para lo que sirvieron nunca. Y me ratifica lo que tantos me dijeron antes que él:
>
> –¡Que en México entero se anhela que entren los americanos para que nos civilicen, y pongan un remedio urgente a tanta barbarie! ¡A lo que hemos llegado… *Miserere*![8]

A su regreso a México, ocupó diferentes puestos oficiales, como el de secretario de la directiva de la Inspección Cultural y Artística, de la que fue vicepresidente, y presidente Luis G. Urbina.[9] En abril de 1922, es elegido Peón del Valle secretario del recién creado Consejo Cultural y Artístico de la Ciudad de México.[10] Poco después se le diagnosticó un cáncer de garganta, dolencia de la que murió dos años después.

---

[6] *Ibid*., p. 144.
[7] F. Gamboa, *Mi diario (1912-1919)*, t. VI, CNCA, México, 1995, p. 342.
[8] *Ibid*., p. 343.
[9] Ver F. Gamboa, "6 de marzo de 1920", *Mi diario (1920-1939)*, t. VII, CNCA, México, 1996, pp. 57-58.
[10] *Ibid*., p. 70.

Realizó dos largos viajes a Europa y Estados Unidos; el primero, en 1906, junto con su padre quien falleció poco después, en 1907; el otro, en 1914. Dos años después, se exilió por motivos políticos en La Habana. En 1924, murió en Nueva York. Su agitada vida, sus viajes y desplazamientos, originaron algunos libros, del mismo modo que su experiencia del destierro.[11] Al exilio, se debe *Cuba Victrix (Romancero de la guerra de independencia)*, de 1918;[12] a sus viajes y recorridos por Europa, *Brumas del norte (leyendas y tradiciones)*,[13] *Tierra nihilista. Recuerdos de Rusia*, 1907.[14] Sin embargo, el interés de estas páginas está acotado por sus dos primeros volúmenes de poesías, *Vibraciones y cadencias* de 1886[15] y *Poemas y versos* en 1903[16], que limitan estrictamente lo que fue su participación en el modernismo y decadentismo.

Si se respeta el grupo de los "decadentes" consignado por Belem Clark y Ana Laura Zavala, Peón del Valle fue el mayor del grupo, seguido por Jesús Urueta, cinco años mayor que José Juan Tablada y cuatro que Amado Nervo. Las historiadoras referidas registran el talante de este grupo en unas pocas pero ajustadas palabras: "además de pugnar por los mismos cambios que años antes Gutiérrez Nájera propuso (el idealismo del arte, el rechazo rotundo a la mímesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal, la transmisión de sensaciones e impresiones…), fue un grupo que presentó el "hastío", las "convulsiones angustiadas", la duda existencial y religiosa de fin de siglo."[17] José Peón del Valle, a pesar de su discreción y reserva, aparece en un primerísimo lugar cuando estalla la primera polémica decadentista cuyo detonante fue la carta de José Juan Tablada, titulada "Cuestión literaria. Decadentismo", publicada en las páginas de *El País*, el 15 de enero de 1893, donde la dirige a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Alberto Leduc, Francisco de Olaguíbel y José Peón del Valle. En esas líneas, Tablada reconocía la conformación de

[11] *Enciclopedia de México*, Enciclopedia de México, México, 1977, [*s. v.* José Peón del Valle].
[12] J. Peón del Valle, *Cuba Victrix. (Romancero de la guerra de Independencia)*, Librería Cervantes de Ricardo Veloso, La Habana, 1918.
[13] J. Peón del Valle, *Brumas del norte. (Leyendas y tradiciones)*, Valencia, s. f.
[14] J. Peón del Valle, *Tierra nihilista. Recuerdos de Rusia*, Antigua Imprenta de Murguía, México, 1907.
[15] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, s. e., México, 1886.
[16] J. Peón del Valle. *Poemas y versos*. J. Ballescá y Cia., México, 1903.
[17] B. Clark y A. L. Zavala, "El modernismo mexicano a través de sus polémicas", en *La construcción del modernismo. (Antología)*, UNAM, México, 2002, pp. XX y XXI.

una camarilla de jóvenes poetas que apostaban por una estética diferente, más acorde con la irrupción de la modernidad:

> La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por una perfecta comunión de ideas, identificadas en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos, resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones.
>
> Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna.[18]

Años después, Tablada recogió este episodio en *La feria de la vida* que concluyó en su renuncia como responsable del suplemento literario del diario *El País*, en 1893:

> Solamente ofrecí renunciar a la dirección literaria, antes que sacrificar mis convicciones artísticas, y convencido íntimamente de las razones administrativas, arremetí contra el público en una carta publicada y dirigida a Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Leduc, Olaguíbel y José Peón del Valle, que aunque romántico como poeta, era generoso y entusiasta en cuanto a libertades literarias.[19]

Sin embargo, a diferencia de los congregados en la dedicatoria de la misiva de Tablada y del propio Tablada, ya entonces Peón del Valle era autor de un libro de poemas, *Vibraciones y cadencias*, publicado en 1886,[20] doce años antes, por ejemplo, de que Tablada entregara a la imprenta *El florilegio* (1898), u once de que Francisco M. de Olaguíbel

[18] J. J. Tablada, "Cuestión literaria. Decadentismo", en B. Clark y A. L. Zavala, *op. cit.*, p. 107.

[19] J. J. Tablada, *La feria de la vida. Memorias I. Obras*, t. IX, ed. y nots. Fernando Curiel Defosée, UNAM, México, 2010, p. 421. A diferencia de lo sucedido con otros cofrades, Tablada guardó siempre una amistad con José Peón del Valle, como confirma esta entrada en su diario el domingo 11 de junio de 1922: "Lista para enviar anuncio de mis artículos en *International Studio*", en la que se registra el nombre del autor de *Brumas del norte*. En *Diario 1900-1944. Obras*, t. IV, UNAM, México, 1992, pp. 185-186.

[20] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, s. e., México, 1886.

viese en las librerías *Oro y ne*gro (1897). Peón del Valle fue un poeta precoz, por lo menos a ojos de sus cofrades, dueño de un nombre y una fama como versificador de la que carecían los demás. Quizás este hecho explique la dedicatoria de la carta abierta de Tablada, porque no hay demasiados testimonios de su convivencia con los decadentes, aunque su nombre asome aquí y allá, en diarios y memorias, crónicas y recuerdos. Como Olaguíbel o Bustillos, su presencia en la camarilla decadentista no fue tan significativa y determinante como la de Rubén M. Campos, Chucho Urueta o Jesús Valenzuela. En realidad, hay pocas noticias acerca de su vida y, más bien, las conjeturas articulan esas informaciones. No hay duda de la vocación poética de Peón del Valle, pero tampoco de que compaginaba el ejercicio literario con otras actividades que explican en parte su presencia apenas consignada dentro de la cofradía de Tablada. Sin embargo, hay que subrayar esa adhesión a la estética decadente, al igual que el resto de la nómina registrada por el autor de *La feria de la vida*. En octubre de 1893, en las planas de *El Siglo XIX*, Tablada insistía, mediante una pintura de fondo mitológico muy fin de siglo, en el repertorio consignado en enero de ese año:

> En un bello mural pentélico cincelado por un Fidias, cabría el Maestro Sierra con su majestad de Olimpo y su épica hermosura: en un álbum de Chéret tocado a la acuarela, la mundana elegancia del Duque Job; el Padre Pagaza, sobre el fondo de oro de un tríptico medioeval; Urbina en un lienzo de Teniers, luciendo junto a un *bock* su obesidad flamenca; en un medallón florentino el perfil de Peón del Valle; Valenzuela en una poderosa terracota; Urueta (conmigo) en un álbum de Ho-Ku-Sai, sobre una hoja de papel de arroz esmaltada por el pincel japonés; Bustillos con su enamorada musa en una *bergerade* de Sajonia; Micrós y Olaguíbel en dos *netzukés* de Tokio –dijes danzantes sobre el vientre de algún daimio– y Balbino Dávalos, en fin, en un agua fuerte pálida y asombrosa, ennegrecida y alumbrada por el claro-oscuro de un Goya![21]

En las pinceladas de Tablada aparece el espíritu decadente que el grupo había adoptado en una velada celebrada el 7 de enero de 1893, la noche antes a la publicación del poema "Misa negra" del propio José Juan Tablada en *El País*, que tanto revuelo causó en su momento y que

[21] J. J. Tablada, "Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos", *Crítica literaria. Obras completas*, t. V, ed., selec. y pról. Adriana Sandoval, UNAM, México, 1994, pp. 83-84.

supuso la presentación en público de la joven cofradía. Esa celebración fue consignada años después por Balbino Dávalos en las primicias de sus *Memorias*, donde aclara qué entendían por decadentismo y su relación con el simbolismo francés:

> Ese proceder simbolista creó en el sensacionalismo intelectual de París, por una parte, aprecio, simpatía y aun apasionamiento; pero mucho resabio, desdén o fisga de parte de los demás, y nació en tono de mofa, qué sabemos de dónde, la denominación de "decadentes" para quienes enarbolaban en su flamante pabellón la enseña de simbolistas. Y éstos aceptaron con despreciativa altivez el mote:
>
> –"Sí, nos llamamos decadentes como ustedes lo quieren; no porque nos asemejemos a los decadentes del Imperio Romano, sino porque de la decadencia actual, llevaremos en adelante el decaído arte de ustedes en ascendencia triunfal y gloriosa al porvenir".
>
> Y ¿cómo nuestra juventud no se dejaría arder en tal llamarada?[22]

El fervor poético originado por el decadentismo explica en parte la adhesión incondicional de los jóvenes poetas que a la par que intercambiaban versos y lecturas, participaban alegre y despreocupadamente de las expansiones que les ofrecía la bohemia capitalina. Peón del Valle apareceré en algunos cuadros que atestiguan esta vida, aunque su presencia se va difuminando con el paso de los años, bajo el supuesto de que así como la mayoría de sus correligionarios coincidían en las redacciones de publicaciones y diarios, la vocación jurídica del veracruzano lo llevó hacia otros ámbitos. Mientras Nervo, Tablada, Urueta, Olaguíbel, Carlos Díaz Dufoo, compaginaban su escritura con las exigencias del periodismo y, en particular, por las empresas impulsadas por Rafael Reyes Spíndola, como *El Imparcial*, *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado*, Peón del Valle prefería el trato con juristas y políticos; es cierto que no descuidaba a sus camaradas, pero limitaba sus encuentros a compartir las páginas de las publicaciones comunes, antes que a la vida social que rodea a la actividad cultural. Con todo, hay recuerdos que lo sitúan en alguna de esas reuniones celebradas por los modernistas, como en las siguientes líneas de Rubén M. Campos:

[22] B. Dávalos, "Primicias de las Memorias de don Balbino Dávalos", en *Revista de Revistas*, año XXVIII, núm. 1472 (7 de agosto de 1938), p. 48, en Luz América Viveros Anaya, "Estudio introductorio", en Ciro. B. Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, UNAM, México, 2010, pp. XX-XXI.

> Un día, por aquellos años, recibimos los antiguos miembros del Liceo Mexicano y los poetas y escritores residentes en México, una invitación para cenar en el restaurante Sylvain firmada por don Joaquín D. Casasús y don Ángel de Campo, para reinstalar la sociedad literaria que fundó el maestro don Ignacio M. Altamirano y de la que surgieron poetas y escritores de renombre, entre los que se contaban Luis G. Urbina, José M. Bustillos, Enrique Fernández Granados, Luis González Obregón, Antonio de la Peña y Reyes, José P. Rivera, Ángel del Campo (Micrós), José Peón del Valle y otros cuyos nombres olvido.
>
> Cenamos alegremente, sin la expansión del bar, pero con las dulces añoranzas del tiempo en que, bajo la presidencia del maestro, se reunía el Liceo Mexicano en el coro de la Iglesia de San Agustín trasformada en Biblioteca Nacional; y el primer acuerdo que se aprobó por unanimidad, al abrirse la sesión literaria después de la cena, fue el de que se llamara la agrupación "Liceo Altamirano", como un homenaje al maestro muerto en San Remo en 1892.[23]

Por su parte, Tablada sitúa a Peón del Valle en el homenaje dedicado a Manuel Gutiérrez Nájera, a principios de los noventa, en el grupo de los decadentistas que el propio Tablada califica como la infantería de los escritores:

> De grupo en grupo, en torno de la enorme mesa circulaban las frases regocijadas y las entusiastas alusiones al talento del príncipe de las letras mexicanas. El doctor Flores, Carlos Díaz Dufoo, Jesús Valenzuela, eran los más brillantes ejemplos del buen humor y más allá Justo Sierra, entre un grupo de políticos, lucía los prestigios de su palabra tan docta como amena. En el "mosquete" estábamos José Peón del Valle, Pepe Bus-

[23] R. M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaïteff, UNAM, México, 1996, p. 181. Federico Gambia ubica también a José Peón del Valle en una de las reuniones del Liceo Altamirano, en esta ocasión a causa de un homenaje hacia su persona: "Interesante, y para mí gratísima, la sesión con que esta noche se dignó honrarme, ¡y tanto!, el Liceo Altamirano, en la suntuosa morada que en la calle de los Héroes habita en unión de su familia Joaquín D. Casasús, quien hizo los honores de amo de casa con la singular largueza que le es peculiar. La cena, exquisita, en el elegante comedor imperio, y la sesión, luego, en la magna y nutrida biblioteca que se esconde en los fondos del jardín. Estábamos: nuestro huésped, Pepe León-Portillo y Rojas, Manuel Sánchez Mármol, Victoriano Salado Álvarez, Pepe Peón del Valle, Rafael de Alba, Norberto Domínguez, Manuel H. San Juan, Rubén M. Campos, qué sé yo cuántos más, y "servidor" en la poltrona de la presidencia." 11 de octubre de 1908, en F. Gamboa, *Mi diario (1905-1908)*, t. IV, CNCA, México, 1995, p

> tillos, Luis Urbina, Urueta, Alberto Leduc que acababa de escribir "Fragatita", uno de los más bellos cuentos mexicanos…[24]

Belem Clark subraya la importancia del Liceo Altamirano (1889-1905), junto con el Liceo Mexicano Científico y Literario (1885-1892) y la Sociedad Literaria Cuauhtémoc (1891-1894), como una plataforma que incentivó el modernismo a principios de la última década del siglo XIX, al congregar a lo más nutrido de los nuevos poetas que apostaban sin titubeos por la estética finisecular.[25] Alicia Perales Ojeda consigna a José Peón del Valle dentro de la nómina de miembros de "una nueva Sociedad Navarrete", fundada en 1897 por Alfonso Aranda y Contreras. La asociación tuvo, en primer lugar, a la revista quincenal *El Bohemio*, 1898, como su órgano preferente, cuya actividad apenas llegó a los cuatro meses, para que *Crisantema* tomara su relevo a partir de junio del mismo año y hasta abril de 1899. La publicación congregó a los escritores más importantes del momento: Justo Sierra, Amado Nervo, Rubén M. Campos, Juan de Dios Peza, Juan B. Delgado, etcétera.[26]

Tampoco tuvo Peón del Valle un papel destacado en las polémicas en torno al decadentismo de los años 1893 y 1896, fuera de la misiva mencionada que le dirigió Tablada y, en todo caso, una breve alusión de Amado Nervo, bajo el pseudónimo *Rip-Rip*, en su columna "Fuegos Fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo", publicada en *El Nacional*, el 27 de junio de 1896, en la que refiere la poca o ninguna atención que ha recibido la poesía de la novísima promoción decadentista:

> Sofrenaré, pues, la pluma, que, cuando se empeña en correr, no hay medio de detenerla, y concluiré manifestándole que sí tengo en mucho lo que Peón del Valle, Urbina y Larrañaga escriben; que, lejos de dudar un punto de su mérito, he sido un lector asiduo de sus exquisitos versos, en loor de los cuales he hablado y escrito mucho; pero que… ni Larrañaga, ni Urbina, ni Peón del Valle, ni Díaz Mirón, ni Tablada, ni Olaguíbel… han sido comprendidos por el pueblo ni para él escriben.[27]

---

[24] J. J. Tablada, *La feria de la vida,* ed. cit., p. 227.

[25] B. Clark de Lara, "¿Generaciones o constelaciones", en B. Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, t. I, UNAM, México, 2005, pp. 36-37.

[26] A. Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, UNAM, México, 2000, pp. 214-215.

[27] *Rip-Rip* [Amado Nervo], "Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo", *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 297 (27 de junio de 1896), p. 2, en B. Clark y A. L. Zavala, *op. cit*., p. 191.

Nervo reconocía la indiferencia con la que la sociedad mexicana había acogido la propuesta finisecular encabezada por la promoción modernista que irrumpe en el panorama literario del país a principios de la década de 1890. La transformación del movimiento romántico en ese modernismo del que hasta ese año la cabeza más visible era Manuel Gutiérrez Nájera había sido inventariada por éste en el ensayo, "La poesía mexicana en 1891"; un artículo en que, a la vez que lamenta la postración del escritor sometido por la servidumbre de sus colaboraciones en los periódicos, saluda con entusiasmo a los noveles escritores mexicanos:

> En cambio, cuando leo *El Siglo* por las tardes y me hallo con una gota de rocío, con una gota de perfume, caída de la pluma elegantísima de nuestro Anacreonte, de Rafael de Zayas, siento frescura en el espíritu. Ese viejo… ¡perdón! Ese muchacho, aún no deja a la pobre Dido abandonada. Siento alegría al ver en *El Universal* versos de José Juan Tablada, pensados en francés, casi escritos en francés, algo neuróticos, pero siempre bellos y reveladores de un gran talento artístico: Me regocija que Fernangrana siga libando la miel de mirtos jónicos, y que Balbino Dávalos, al traducir, haga creaciones verdaderas. ¿Qué haría yo para sacar a Micrós del *Nacional*; a Bustillos y Carlos López del *Correo*… a tantos otros que se tragan esos pozos llamados redacciones u oficinas?[28]

El itinerario poético de José Peón del Valle no estuvo amenazado por esos "pozos" de las redacciones que se tragaban a sus colaboradores. Por ello, es posible que el veracruzano transitara su andadura literaria con un sosiego desconocido para sus compañeros. De ahí su inopinada ausencia en reuniones y tertulias, fiestas y faunalias. En cierta manera, su relación con la promoción encabezada por Tablada se limitó tanto a sus expectativas profesionales como a su modo de entender el quehacer literario. Sin duda, su carácter ponderado y pulcro contribuyó a mantener una prudente distancia con la bohemia y, a la vez, le sirvió para utilizar esa personalidad distinguida y renacentista como un reclamo que hizo de su distancia una forma privilegiada de presencia. Por eso, sí es posible seguir ciertos pasos de Peón del Valle más vinculados con reuniones sociales formales cuyo propósito era literario, como el siguiente recuerdo de Federico Gamboa, registrado en su *Diario* el 10 de mayo de 1908:

[28] M. Gutiérrez Nájera, "Buscando casa", en *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Prosa*, t. II, pról. A. Nervo, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, México, 1903, pp. 379-382, en *Ibid*., pp. 104-105.

> Varios martes y sábados hemos venido reuniéndonos en casa de Joaquín D. Casasús –una residencia que tira a palaciega y que Joaquín ha levantado a pulso–, Victoriano Salado Álvarez, Luis G. Urbina, José Peón del Valle y yo, para fallar el concurso de dramas y comedias nacionales abierto por Justo Sierra desde su solio de Instrucción Pública. ¿Iremos a declararlo desierto?… ¡Ojalá que no![29]

Hay algo enigmático en el hecho de que Pepe Peón del Valle publicara en la *Revista Azul* y no lo hiciera en ninguna de las dos épocas de la *Revista Moderna* (1898-1911), ni tampoco en *Savia Moderna* (1906). Es posible que su actividad política lo hubiera alejado definitivamente de los centros literarios más efervescentes entonces, pero esta conjetura se ve desbaratada por la publicación en 1903 de su segundo poemario. Quizás, esa distancia de la que ya se ha hablado respecto del grupo modernista que, a partir de 1898, comanda Jesús Valenzuela, no le ayudó a subirse otra vez al carro literario, pero lo más probable es que diferencias irreconciliables con Valenzuela y Jesús Urueta lo hubieran alejado definitivamente de sus antiguos camaradas, entre otras cosas porque tanto con uno como con otro compartió espacios y tiempos en el Congreso hacia 1906. La publicación de *Poemas y versos* parece el adiós definitivo de Peón del Valle a la poesía y, quizás, esta despedida explique por qué no hay una sola colaboración en verso a partir de ese año, ni la escritura de un nuevo poemario, a pesar de que en algún lugar se menciona que a su muerte dejó inéditos dos libros de versos, *Hojas del camino* y *Miércoles de ceniza*.[30] Si así fue, esos dos libros continúan sin publicarse.

Vibraciones y cadencias se publicó en 1886, en una edición de autor, con un prólogo de Francisco J. Gómez Flores (1843-1907) como respuesta a una misiva del autor hacia él que precede su presentación. El prologuista fue amigo de José Peón Contreras, padre del autor del poemario, y publicó un reconocido ensayo titulado "Noticia de la vida y obra de José Peón Contreras", recogido en el volumen *Bocetos literarios* (1891). El afecto y la amistad están en el origen de la solicitud del prólogo por parte de Peón del Valle y de la respuesta de Gómez Flores en forma de presentación. Peón del Valle reconoce esta situación, al afirmar

[29] F. Gamboa, *Mi diario (1905-1908)*, t. IV, CNCA, México, 1995, pp. 158-159.
[30] http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=peon-del-valle-jose [08/07/2012]

en la carta dedicatoria: "Justo me pareció siempre, dedicar al mejor y más antiguo amigo de mi padre, las primeras notas de mi lira, y si así no lo había hecho, era porque fundado temor me asaltaba al pensar que otras miradas que las mías iban a fijarse en el libro que encerrara mis composiciones."[31] El hecho es significativo, puesto que es fácil suponer que el prologuista estaría al tanto de las inquietudes del novel poeta y proporciona unos rasgos de carácter importantes en términos de su carácter en ese momento, así como de la vena poética preferente. En realidad, las características del librito son previsibles tanto en su temperatura emocional como en la disposición literaria del autor. En todo momento, Peón del Valle no se aparta de la corriente romántica, de manera que el mapa poético que levanta en esos versos obedece a esa sensibilidad que se traduce en temas y formas, medida de los versos y estrofas. Para su autor, seguramente representaron una novedad, cuando en realidad el liviano romanticismo mexicano ya comenzaba a desvanecerse. *Vibraciones y cadencias* presenta un repertorio de lugares comunes y tópicos, muy traqueteados para entonces, cuya novedad en todo caso reside en la mirada y la pluma de José Peón del Valle. Hay que resaltar el reconocimiento del autor a la labor del poeta en tanto que soldado, una comparación que retomaba el viejo tópico hispánico inaugurado por Garcilaso: "No se me oculta, en verdad, que si en la lucha sucumbo, ni el consuelo ha de quedarme, de caer como los gladiadores romanos, con airosa apostura sobre la sangrienta arena."[32]

Por su parte, Gómez Flores comienza la presentación refiriendo la estirpe literaria de la que procede Peón del Valle, "joven autor de las poesías siguientes, es hijo del laureado vate José Peón Contreras, a quien la fama pasea ya en triunfo por el orbe literario."[33] Elogia el cultivo del verso que compara con el "santo culto de la virtud" y colige que el poemario se origina en el desencanto y la decepción ante la realidad a la que se enfrenta el autor, cuya juventud "truécase a poco en ruinoso montón de desengaños, donde si logra arraigar alguna mustia flor, es como las tristes parásitas que adornan melancólicas, las grietas de un sepulcro adornado."[34] Breves líneas, pero elocuentes de la temperatura de un poemario propiamente romántico y de una sensibilidad que en ese momento hace

[31] J. Peón del Valle, "A Francisco J. Gómez Flores", *Vibraciones y cadencias*, p. V.
[32] *Ibid*., p. VI.
[33] F. J. Gómez Flores, "Dos palabras", en J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, ed. cit., pp. VII-VIII.

justicia a la edad del autor. Gómez Flores introduce la función del poeta en términos religiosos, una característica que más tarde, los decadentes, adoptarán con decisión y que, de alguna manera, prefigura esa torre de marfil a la que los modernistas se mudarán más tarde. El poeta es el profeta, pero también el sacerdote de esa nueva religión del arte que entonces comenzaba a consagrar a sus primeros ministros: "la obra poética que ha de alcanzar vida perdurable, debe ser como el pan eucarístico y el licor sagrado, carne y sangre del poeta, su cuerpo y su espíritu, la totalidad de su ser representada en el fruto bendito de su inspiración."[35] Si el poeta es sacerdote del arte igualmente se inmola a cada verso, a cada poema, y esa inmolación, ese sacrificio, se traduce en el dolor que de un modo u otro se desliza en esta obra. Finalmente, Gómez Flores no duda en comparar a José Peón del Valle con Bécquer, hasta el punto de considerarlo su discípulo más aventajado, "tanto por el fondo cuanto por la forma."[36] A continuación, proporciona hiperbólicamente la genealogía poética a la que pertenece el autor: "Es un Bécquer adolescente y fresco; un Heine pudibundo; un novel palafrenero de Pegaso que como Andrés Chenier, tiene *algo* dentro de la frente."[37] Salutación entusiasta y apasionada, obsequiosa y halagüeña, encubre en su complacencia las carencias del libro. Pero, además, merece la pena destacarse el hecho de que el librito fue reseñado por Manuel Gutiérrez Nájera, por lo que no es difícil conjeturar que *Vibraciones y cadencias* recibió una buena acogida por parte de los lectores y que, la presentación de Gómez Flores, excedida y desproporcionada, en algo se ajusta a la verdad.

El poemario se estructura en torno a los dos rubros del título: *Vibraciones* y *Cadencias*. El primero está conformado por 25 poemas numerados cada uno de ellos; mientras que el segundo presenta 31. *Vibraciones* incide en el dolor, la muerte, la soledad, esa nostalgia indefinible de una edad todavía no asumida. Para Gutiérrez Nájera, "sus versos son verdaderas vibraciones, como él las llama. La musa no desarrolla una armonía en esa arpa de oro: pasa, […] pellizca una de sus cuerdas y se va riendo de la travesura."[38] Juego y compostura, travesura y gravedad, otorgan a

[34] *Ibid*., p. IX.
[35] *Ibid*., pp. X-XI.
[36] *Ibid*., p. XIII.
[37] *Idem*.
[38] M. Gutiérrez Nájera, "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle", en *Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana, Obras*, t. I, ed. Erwin K. Mapes, UNAM, México, 1995, p. 288.

estos versos un bizarro equilibrio entre la seriedad y la ligereza. Por momentos, no se pueden negar las resonancias bequerianas ("suspirillos a lo Bécquer" dijo Núñez de Arce con desdén refiriéndose a este tipo de versos), pero muy alejadas del modelo, como en el poema IX:

> Al morir la primavera
> Las golondrinas se van,
> Y el nido se queda desierto en el muro,
> Y el viento de otoño, lo arranca al pasar![39]

Sin embargo, Manuel Gutiérrez Nájera advierte en esa imitación becqueriana una virtud que arrumba el desdén de Núñez de Arce: "El gran poeta, el amante feliz de la musa de treinta años, olvida que también tiene su dulce encanto el rumor vago y efímero de una esquila de plata, herida por una flecha que se pierde. Busquemos si esos suspiros han brotado del alma y nada más."[40] Otros, ofrecen el tópico de la despedida y la inminencia de la separación:

> Llegó por fin el temido instante,
> –¡Adiós!– le dije; y nada contestó,
> Y por la vez postrera nos miramos
> Ella llorosa y angustiado yo!
>
> Del mundo me olvidé, reinó el vacío
> Entonces para mí!…
> ¡Sólo agitarse a lo lejos
> Su blanco pañuelo vi![41]

Igualmente la medida de los versos y las estrofas utilizadas están acordes con el poema citado: heptasílabos y octosílabos habitualmente se combinan con otros de arte mayor, con frecuencia endecasílabos y, casi siempre, en estrofas tradicionales como cuartetas o cuartetos, redondillas o serventesios. Gutiérrez Nájera afina estas características para consignarlas así: "de estos brillantes, pequeñitos como cabezas de alfiler está compuesto todo el libro. Ya tiene perlas ese poeta, pero todavía no sabe

[39] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, ed. cit., p. 13.
[40] M. Gutiérrez Nájera, "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle", en *op. cit.*, p. 288.
[41] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, ed. cit., p. 8.

componer collares."[42] La postración sentimental del poeta de 20 años en ocasiones da la impresión de una impostura o de una actitud artificial, gobernada por el capricho de una edad que transforma la pose en certeza, como en el poema VI:

> ¡Qué tristes las horas pasan,
> ¡Oh! Qué tristes,
> Cuando acuden a la mente
> Los recuerdos
> De otras horas más felices![43]

No es fácil aceptar la sinceridad de esta actitud más cercana al gesto, que a una convicción de fondo. Gutiérrez Nájera también lo reconoce así, aunque con reticencias: "de seguro, el novel poeta no ha sentido aún las grandes crisis del dolor. Pero el poeta ve siempre el sufrimiento, aun cuando venga todavía muy lejos. Es la alondra del dolor. Sabe que llegará y le prepara la alcoba."[44] Reticencias y admiraciones solemnizan los sentimientos del poeta. Con todo hay que subrayar la formación literaria de Peón del Valle en ese momento, sobre todo de poetas de los siglos de Oro, como el primer serventesio del soneto XVIII que inaugura la sección "Estancias" de *Vibraciones*:

> No pienses que el amor que me quitaste
> Ansie recobrar servil y necio;
> Si mi cariño con desdén pagaste,
> Pagaré tu desdén con mi desprecio![45]

Cadencias supone un cambio de tono respecto de *Vibraciones*. La perdición del poeta por amor o el amor inalcanzable otorgan consistencia temática a estos poemas que, en lo formal, suponen una continuación de la primera parte. Pero, a diferencia de *Vibraciones*, la muerte y todo lo que la rodea está muy presente, en ocasiones se deslizan apuntes necrofílicos que invocan ya la estética decadente que, en ese momento, se estaba fraguando. Por ejemplo, en el poema IV:

---

[42] M. Gutiérrez Nájera, "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle", en *op. cit.*, p. 288.
[43] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, ed. cit., p. 9.
[44] M. Gutiérrez Nájera, "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle", en *op. cit.*, p. 288.
[45] J. Peón del Valle, *Vibraciones y cadencias*, ed. cit., p. 25.

Ven hacia mí y acércate, no importa
que de la tumba salgas,
yo te juro, mujer, que muerta o viva,
Realidad o quimera, te buscaba!
Quiero que me ames, si para eso es fuerza
romper la cárcel donde gime el alma,
ven tú misma a romperla… ¡pero pronto!
No te detengas… ¡mata![46]

Versos sentidos y emocionados, que traducen la conmoción interior de un poeta que asiste al espectáculo de su muerte inminente dejando a la amada que asiste igualmente a su desaparición. Así, el poema VIII:

Hoy el mar de la existencia
surcamos, amada mía,
y muy lejos de la tuya
bogando va mi barquilla.
Mi bandera icé en el mástil!,
Cuando la pierdas de vista,
sabe que encontré la playa
y dejo el mar de la vida![47]

También en esta sección se advierte la presencia de Bécquer, aunque como en el caso anterior, la elaboración de Peón del Valle apenas se acerca al modelo, como en el XV: "Ayer nos encontramos, tu pupila / do mi pupila el fuego retrató."[48] Más logrado es el XXII:

Si es cierto como dicen que a los ojos del alma
Se asoma el alma
Mírame cuando yo no te contemple,
Y en mis ojos verás, ángel querido,
Tu imagen asomada.[49]

Si el temperamento romántico preside el librito, hay que anotar la temperatura decadente que comienza a asomar en los poemas finales. Posiblemente estos versos expliquen que Tablada dirigiera la carta de 1893 a José Peón del Valle, puesto que al libro, sumaba el ejemplo de la

[46] *Ibid*., p. 45.
[47] *Ibid*., p. 49.
[48] *Ibid*., p. 60.
[49] *Ibid*., p. 69.

novísima estética. La primera estrofa del XXXI, titulado "Escepticismos", es ejemplar:

> ¡Llena mujer, mi copa, y mientras tanto,
> con las férvidas gotas de ese llanto
> que viertes en tu horrible padecer,
> llena otra copa, que beber ansío
> la amarga hiel de tu tormento impío,
> al apurar el cáliz del placer![50]

Sensualidad y religión, el sacrificio en el altar del amor, la bebida como trasunto del alcohol que adormece las penas, etcétera, no sólo se exhibe veladamente temas que luego el decadentismo volverá centrales, sino que este poema puede leerse como un pálido antecedente de "Misa negra" de José Juan Tablada. Curiosamente, la serie que integra "Escepticismos" le parece a Manuel Gutiérrez Nájera artificial y carente de voz propia, "entonces no es él. Es un joven que ha leído a Espronceda, pero que no conoce a Jarifa."[51] Con todo, son estos postreros poemas los heraldos de ese modernismo exacerbado que se llamó decadentismo. Gutiérrez Nájera saluda al nuevo poeta, mediante una reseña a la vez exigente y cordial, como una nueva voz que reivindicaba la modernidad: "Otro más viene a nosotros. Dolor, sirve tu copa! La amistad tiembla y el arte se alboroza. Nuestros poetas se han ido o preparan el viaje. Pocos, muy pocos, vienen a sustituirlos. Peón del Valle será uno de los bizarros luchadores de mañana."[52]

José Peón del Valle reaparece en el panorama literario nacional años después, ya en las páginas de la *Revista Azul*. Doce son las colaboraciones que el veracruzano entregó a la publicación: once poemas y una prosa breve. La mayor parte de los poemas profundiza en el dolor que Gutiérrez Nájera había advertido como privativo de su poesía. Los textos se reparten a lo largo de los dos años de vida de la revista. Así, se suceden "¡Omnia pulvis!",[53] "¡No volvió!…",[54] "Ondinas",[55] "En el álbum de la

[50] *Ibid*., p. 80.
[51] M. Gutiérrez Nájera, "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle", en *op. cit*., p. 289.
[52] *Ibid*., p. 290.
[53] J. Peón del Valle, "Omnia pulvis!", *Revista Azul*, t. I, núm. 6 (1894), p. 90.
[54] J. Peón del Valle, "¡No volvió!…", *Revista Azul*, t. I, núm. 17 (1894), p. 272.
[55] J. Peón del Valle, "Ondinas", *Revista Azul*, t. II, núm. 9 (1894), p. 146.

señorita Dolores Miranda",[56] "Realidad",[57] "Gota de acíbar (Para el álbum del señor licenciado don Jacinto Pallares)"",[58] "Gota de acíbar",[59] "A una mártir",[60] "Reiremos",[61] "Hacia el reposo",[62] "En un álbum"[63] y, finalmente, el texto "Por la tarde".[64] Los poemas preservan la temperatura de *Vibraciones y cadencias*, pero más cercana ya a la estética que anunciaban los versos de "Estancias". Poéticamente hay ya un reconocimiento explícito de la estética decadente que opera, además, como la expresión de una afinidad electiva con los otros miembros de la cofradía, como Balbino Dávalos, Atenor Lezcano, Pepe Bustillos, Paquito Olaguíbel o el mismo Tablada. Los poemas de la *Revista Azul* mantienen el pesimismo y la decepción del *Vibraciones y cadencias*, pero se trata de una desolación más madura y asumida, una actitud decantada por elementos decadentes que prefiguran el poemario de 1903, *Poemas y versos*. "Omnia pulvis", por ejemplo, retoma el tópico del *tempus fugit*, pero ante la inminencia de la muerte, alienta a disfrutar los momentos de placer, en una propuesta plenamente fin de siglo. A su vez, "Ondinas" introduce una atmósfera espectral presidida por las ondinas, mitológicas imágenes de mujeres híbridas desdeñadas. La colaboración más cercana a la estética decadente es "Hacia el reposo", que recoge temas y motivos frecuentados en las postrimerías del XIX, en que el tedio y la locura, la soledad y la melancolía, muerte y desamor, se presentan como expectativas de la vida misma:

> Y ansiosos de consuelos y de ventura,
> tras un bien que en el mundo nunca se alcanza,
> sin un astro que alumbre su noche oscura;
>
> como el reo al cadalso, febril avanza,
> caminan hacia el reposo, que es la locura,
> arrastrando el cadáver de su esperanza!

[56] J. Peón del Valle, "En el álbum de la señorita Dolores Miranda", *Revista Azul*, t. II, núm. 13 (1895), p. 210.
[57] J. Peón del Valle, "Realidad", *Revista Azul*, t. III, núm. 8 (1895), pp. 122-123.
[58] J. Peón del Valle, "Gota de acíbar (Para el álbum del señor licenciado don Jacinto Pallares)", *Revista Azul*, t. III, núm. 8 (1895), pp. 122-123.
[59] J. Peón del Valle, "Gota de acíbar", *Revista Azul*, t. III, núm. 10 (1895), p. 153.
[60] J. Peón del Valle, "A una mártir", *Revista Azul*, t. III, núm. 22 (1895), p. 345.
[61] J. Peón del Valle, "Reiremos", *Revista Azul*, t. IV, núm. 17 (1896), p. 268.
[62] J. Peón del Valle, "Hacia el reposo", *Revista Azul*, t. IV, núm. 26 (1896), p. 409.
[63] J. Peón del Valle, "En un álbum", *Revista Azul*, t. V, núm. 11 (1896), p. 169.
[64] J. Peón del Valle, "Por la tarde", *Revista Azul*, t. IV, núm. 20 (1896), p. 310.

En cuanto a la prosa "Por la tarde", "Canto en prosa" lo califica el autor, se trata de tres fragmentos de un decadentismo indiscutible que convoca a sátiros y demonios, amores perdidos y tristezas inconsolables, ilusiones rotas y muertes inminentes. Sin ser propiamente un poema en prosa, es una prosa muy cercana a lo poético, en donde el recuerdo y la imaginación a la vez propician una atmósfera delirante y ensoñada, monstruosa y desquiciada:

> Como pupila verde de Sátiro, fulgura Lucifer en el cielo de la tarde, y es lira el bosque que al viento suena. –Oh moribunda tarde, tarde serena: que dulces recuerdos del tiempo perdido al alma le traes! Suaves cadencias sin notas, y versos sin rimas; remembranzas de un ensueño, –fantasmas de un loco empeñe– que jamás se realizó.

José Peón del Valle es un autor peculiar, a diferencias de sus compañeros de promoción, no hizo de la escritura una carrera profesional; no tuvo participación que no fuera por gusto o interés personal en la prensa periódica, tampoco hizo del periodismo una profesión. Todo indica que, desde muy temprano, tenía definido su futuro profesional bien mediante la abogacía, bien en la política. Así, sus poemas obedecen antes a un verdadero interés en la poesía, que a la necesidad de utilizarla como un instrumento para conseguir fama y renombre. La poesía de Peón del Valle es una práctica desinteresada, pero, al mismo tiempo, permite establecer fechas más o menos precisas de la irrupción de la estética decadente en México. Mientras sus camaradas no habían publicado en 1893 ningún poemario, el ya había firmado el primero; unos poemas en deuda con el romanticismo que, sin embargo, en 1893 comienza a arrumbar. Además, no practicó la vida bohemia como sí hicieron sus amigos, lo que demuestra la imagen que quería ofrecer de sí mismo vinculada a lo público.

Juan Pascual Gay
El Colegio de San Luis

Bibliografía

Azuela, Salvador. "Prólogo". En Juan Sánchez Azcona. *La etapa maderista de la Revolución*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1960, pp. 7-9.

Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Pról. Serge I. Zaïteff. UNAM, México, 1996.

Ceballos, Ciro B. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Luz América Viveros (ed.) UNAM, México, 2010

Clark de Lara, Belem. "¿Generaciones o constelaciones". En B. Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. T. I. UNAM, México, 2005, pp. 11-46.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala. "El modernismo mexicano a través de sus polémicas". En *La construcción del modernismo. (Antología)*. UNAM, México, 2002, pp. IX y XLV.

Dávalos, Balbino. "Primicias de las Memorias de don Balbino Dávalos". *Revista de Revistas*, año XXVIII, núm. 1472 (1938), p. 48. En Luz América Viveros Anaya. "Estudio introductorio". En Ciro. B. Ceballos. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. UNAM, México, 2010, pp. XX-XXI.

Enciclopedia de México. Enciclopedia de México, México, 1977.

Gamboa, Federico. *Mi diario (1905-1908)*. T. IV. CNCA, México, 1995.

Gamboa, Federico. *Mi diario (1912-1919)*. T. VI. CNCA, México, 1995.

Gamboa, Federico. *Mi diario (1920-1939)*. T. VII. CNCA, México, 1996.

García Naranjo, Nemesio. *El crepúsculo porfirista. Memorias*. Pról. Fernado Curiel y ep. Alberto María Carreño. Factoría Ediciones, México, 1998.

Gómez Flores, Francisco J. "Dos palabras". En J. Peón del Valle. *Vibraciones y cadencias*. S. e., México, 1886, pp. VII-XIV.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "Vibraciones y cadencias, de José Peón del Valle". En *Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana, Obras*. T. I. Ed. Erwin K. Mapes. UNAM, México, 1995, pp. 287-290.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "Buscando casa". En *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Prosa*. T. II. Pról. A. Nervo, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, México, 1903, pp. 379-382. En B. Clark y A. L. Zavala. *La construcción del modernismo. (Antología)*. UNAM, México, 2002, pp. 104-105.

Nervo, Amado. "Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo". *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 297 (1896), p. 2. En B. Clark y A. L. Zavala. *La construcción del modernismo. (Antología)*. UNAM, México, 2002, pp. 175-180. Peón del Valle, José. *Vibraciones y cadencias*. s. e., México, 1886.

Peón del Valle, José. "Omnia pulvis!". *Revista Azul*, t. I, núm. 6 (1894), p. 90.

Peón del Valle, José. "¡No volvió!…". *Revista Azul*, t. I, núm. 17 (1894), p. 272.

Peón del Valle, José. "Ondinas". *Revista Azul*, t. II, núm. 9 (1894), p. 146.

Peón del Valle, José. "En el álbum de la señorita Dolores Miranda". *Revista Azul*, t. II, núm. 13 (1895), p. 210.

Peón del Valle, José. "Realidad". *Revista Azul*, t. III, núm. 8 (1895), pp. 122-123.

Peón del Valle, José. "Gota de acíbar (Para el álbum del señor licenciado don Jacinto Pallares)". *Revista Azul*, t. III, núm. 8 (1895), pp. 122-123.

Peón del Valle, José. "Gota de acíbar". *Revista Azul*, t. III, núm. 10 (1895), p. 153.

Peón del Valle, José. "A una mártir". *Revista Azul*, t. III, núm. 22 (1895), p. 345.

Peón del Valle, José. "Reiremos". *Revista Azul*, t. IV, núm. 17 (1896), p. 268.

Peón del Valle, José. "Hacia el reposo". *Revista Azul*, t. IV, núm. 26 (1896), p. 409.

Peón del Valle, José. "En un álbum". *Revista Azul*, t. V, núm. 11 (1896), p. 169.

Peón del Valle, José. "Por la tarde". *Revista Azul*, t. IV, núm. 20 (1896), p. 310.

Peón del Valle, José. *Poemas y versos*. J. Ballescá y Ca., México, 1903.

Peón del Valle, José. *Tierra nihilista. Recuerdos de Rusia*. Antigua Imprenta de Murguía, México, 1907.

Peón del Valle, José. *Cuba Victrix. (Romancero de la guerra de Independencia)*. Librería Cervantes de Ricardo Veloso, La Habana, 1918.

Peón del Valle, José. *Brumas del norte. (Leyendas y tradiciones)*. Valencia, s. f.

Perales Ojeda, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas*. UNAM, México, 2000.

Sánchez Azcona, Juan. *La etapa maderista de la Revolución*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1960.

Sánchez Azcona, Juan. *Apuntes para la historia de la Revolución Mexicana*, Tallares Gráficos de la Nación, México, 1961.

Tablada, José Juan. "Diez semblanzas. Los artistas literarios. Balbino Dávalos". *Crítica literaria. Obras completas*. T. V. Ed., selec. y pról. Adriana Sandoval. UNAM, México, 1994, pp. 83-84.

Tablada, José Juan. *Diario 1900-1944. Obras*. T. IV. Ed. y nots. Guillermo Sheridan. UNAM, México, 1992.

Tablada, José Juan. "Cuestión literaria. Decadentismo". En B. Clark y A. L. Zavala. *La construcción del modernismo. (Antología)*. UNAM, México, 2002, pp. 107-110.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida. Memorias I. Obras*. T. IX. Ed. y nots. Fernando Curiel Defosée. UNAM, México, 2010

Rip-Rip, ver Nervo, Amado.

Selena Millares
Poesía Mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 423-442

POESÍA MAPUCHE: DESLINDES SOBRE UNA TEXTUALIDAD FRONTERIZA[1]

La lluvia es el Sueño del agua. El humo es el Sueño del fuego.
El Azul del cielo es el Sueño eterno del aire.
Elicura Chihuailaf[2]

Hasta fines del siglo XX, la producción literaria del pueblo mapuche fue una gran desconocida para las letras hispanoamericanas, no sólo por la marginalidad a la que lo había relegado el devenir histórico, sino también por la condición ágrafa de su lengua, cuya textualidad tenía un soporte exclusivamente oral. Así, el llamado pueblo *araucano* ocupaba el espacio del *otro*, es decir, del sujeto no integrado, una presencia cuyo perfil se percibía de un modo polarizado: o bien se asimilaba a la leyenda antigua del héroe épico vencido, alentada por el texto fundacional de Alonso de Ercilla, o bien, ya en el espacio inmediato chileno, se veía a menudo como una amenaza para el orden institucional, por los constantes enfrentamientos que provocaba su reivindicación del territorio que originalmente le pertenecía.

[1] Este trabajo se inscribe en el proyecto de Investigación "Cultura y fronteras: la literatura y sus aportaciones a la configuración imaginaria de la Araucanía y la Patagonia" (FFI2008-05029, Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación), dirigido por Teodosio Fernández Rodríguez.

[2] Elicura Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos,* Santiago de Chile, Lom, 1999, págs. 38-39.

Apuntes sociohistóricos

Los fastos que en 1992 conmemoraban los cinco siglos transcurridos desde la llegada de Colón a América, así como la atención informativa sobre la circunstancia de la conquista, fueron el detonante –ya desde los ochenta– de una oleada reivindicativa de los pueblos aborígenes que, desde distintos espacios de la geografía americana, hacían constar su historial de agravios y despojos[3]. El caso mapuche no fue una excepción, aunque tal vez sí sea excepcional el modo como se ha proyectado en el plano literario. La sucesión de ediciones bilingües de poesía mapuche desde 1988 se convierte en una estrategia de intensa eficacia en un país como Chile, con una poderosa tradición poética en Hispanoamérica, única que cuenta con dos premios Nobel de poesía en ese marco geográfico: Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Dos poetas que, por cierto, ya habían inaugurado esa atención a los valores y derechos del pueblo mapuche mucho antes, en sus versos y también en sus prosas. De este modo, la actividad poética se ha de convertir en una estrategia que tiende un puente fraterno entre dos culturas tan cercanas como ajenas entre sí –e incluso antagónicas–, la mapuche –pueblo originario– y la *wingka* –es decir, criolla o mestiza–.

Antes de la conquista, el territorio mapuche –*wallmapuche*– se extendía desde el río Copiapó hasta el archipiélago de Chiloé, es decir, ocupaba buena medida de lo que hoy es Argentina y Chile. En la actualidad, su población supone unos dos millones de habitantes, que residen entre Chile –en el espacio rural de las provincias (Bío Bío, Arauco, Malleco, Llanquihue, Chiloé, Osorno, Cautín) o en ciudades como Temuco, Valdivia, Santiago, Valparaíso y Concepción–, y Argentina (Neuquén, Chubut, Santa Cruz, Río Negro). No es vano recordar aquí que el término *mapuche* significa 'gente de la tierra' –es colectivo, no admite plural–, y tiene numerosas variantes –*puelche* es gente del oriente, *pehuenche*, de la cordillera, *lafkenche*, de la costa, *huilliche*, del sur, *mapuche* propiamente, de La Frontera– pero todos pertenecen a una familia común. Y esa tierra a la que pertenecen es el centro sobre el que gravita su cultura: es madre y diosa, y ese carácter sagrado impulsa un vínculo esencial con ella, que

[3] "… uno de los hechos más emblemáticos de esta década se produjo el 1 de enero de 1994 con el levantamiento popular liderado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en el sur de México; levantamiento que se sustentó en el masivo apoyo de las comunidades mayas de la región de Chiapas" (Luis E. Cárcamo-Huechante, "La memoria se ilumina", en Jaime Luis Huenún (ed.), *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, Málaga, Diputación de Málaga, col. Maremoto, 2007, pág. 385).

explica el rechazo de cualquier partición del terreno o título de propiedad privada. De ahí la intensa virulencia de una conquista que se hizo mucho más larga que la de otras civilizaciones como la inca o la azteca: duró tres siglos. Como comenta Carlos Ruiz:

> Tras la guerra de independencia (1810-1825), los políticos chilenos se ponen de acuerdo con el gobierno argentino para acorralar a los mapuche. En la llamada *Pacificación de la Araucanía* (1859-1882), *Campaña del Desierto* según los argentinos, ocupan tierras que no están desiertas sino que pertenecen al pueblo mapuche. De entonces hasta ahora, continúa la actuación de sometimiento y usurpación de tierras[4].

A pesar de la naturaleza oral de la lengua mapuche, la actuación del sacerdote Ernesto Wilhelm de Moesbach, que transcribió en versión bilingüe sus entrevistas con Pascual Coña –jefe de la comunidad de Raukenwe–, nos ha dejado un testimonio invaluable de esa mirada *otra* frente al conflicto, y también de su cultura[5]. Ahí hallamos, por ejemplo, una detallada versión del malón general de 1881, de la unión de los mapuche argentinos y chilenos, y del fracaso de la insurrección.

A partir de entonces el espacio mapuche se ve cada vez más reducido y presionado, con la excepción del periodo de gobierno de la Unidad Popular: Allende buscó la dignificación e integración de esa raza a través de soluciones en los planos de la economía y la educación[6], pero

[4] Carlos Ruiz Rodríguez, "Síntesis histórica del pueblo mapuche", en Elicura Chihuailaf *et al.*, *Historia y luchas del pueblo mapuche*, Santiago de Chile, Editorial Aún Creemos en los Sueños, 2008, pág. 65. Tras esa guerra, la población mapuche será relegada a reservas que suponen aproximadamente el 6% de su territorio original.

[5] Fray Ernesto Wilhelm de Moesbach, *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1930. Las sucesivas ediciones han ido variando título y autoría; aquí se ha seguido la siguiente: Pascual Coña, *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun / Testimonio de un cacique mapuche*, texto dictado al padre Ernesto Wilhelm de Moesbach, Santiago de Chile, Pehuén, 2000.

[6] "Quiero señalar que ha habido preocupación del Gobierno, a través del Ministerio de Agricultura, por un sector de chilenos discriminados: los mapuches, los aborígenes, la raíz de nuestra raza, siempre postergada. Ha sido motivo fundamental del interés del Gobierno de ustedes, y por eso hemos intensificado la Reforma Agraria en Cautín; por eso hemos creado el Instituto de Capacitación y desarrollo Mapuche y la Corporación de Desarrollo Indígena. Queremos que los mapuches alcancen igual derecho y que la misma ley que se aplica al resto de los chilenos, se aplique a ellos, y queremos elevar sus niveles culturales, materiales y políticos para que estén junto a nosotros en la gran batalla libertadora de la Patria" (Salvador Allende, "Balance del Primer Año de Gobier-

la dictadura de Pinochet canceló esos logros e intensificó la violencia con la parcelación de sus tierras, la explotación de sus bosques y la vigilancia armada para garantizar el nuevo orden, y esa problemática no se ha resuelto todavía.

El universo Mapuche. La patria del idioma

A pesar de la reducción drástica de su territorio, su dispersión y su condición periférica, el pueblo mapuche se mantiene unido en la casa imaginaria de su lengua. Una lengua a la que le es ajena el término *araucano*, que viene siendo usado equívocamente desde el siglo XVI. Según Laura Migliarino y Pablo Medina, se trata de una voz de origen quechua, y "fue la manera de los incas de nombrar a los pueblos de la región centro-sur de Argentina y Chile. La denominación es usada luego por los españoles, siendo su significado 'rebelde', 'salvaje', 'silvestre'. Los Mapuches, a su vez, la aplicaron a los Tsonek, también conocidos como Tehuelche, es decir 'gente bravía'"[7].

Una lengua que se mantiene viva y a la que Chile debe su nombre, *chülle*, 'gaviota blanca', como nos lo cuenta el poeta Lorenzo Aillapán Cayuleo en "Tachi chüle-chüllekawün":

> El nombre de este país Chile viene de esta ave
> muy abundante en el litoral del Océano Pacífico.
>
> […] Los antiguos piratas llegaron a las costas nuestras
> y vieron primero estas bandadas de aves blancas

no. Discurso pronunciado el 4 de noviembre de 1971", cit. en Augusto Samaniego y Carlos Ruiz Rodríguez, *Mentalidades y políticas* wingka: *pueblo mapuche, entre golpe y golpe (de Ibáñez a Pinochet)*, Madrid, CSIC, 2007, pág. 330.)

[7] Laura Migliarino y Pablo Medina (comp.), *Relatos de la Patagonia originaria. Mitos y leyendas de los tehuelches y los mapuches*, Buenos Aires, Continente, 2007, págs. 8-9. Actualmente el término está investido de una carga ideológica conservadora; así lo anota Carlos Ruiz: "Entre los ríos Itata y Toltén habitó la parte de la nación mapuche que mejor pudo resistir a los conquistadores. Han recibido la errónea denominación de 'Araucanos', término inventado por los españoles y aceptado por historiadores de visiones europeístas. Del Toltén al sur, a los mapuche se les conoce como Huilliches (*Willi Che*= gente del sur)", en "Síntesis histórica del pueblo mapuche", pág. 60. Por otra parte, Samaniego y Ruiz anotan: "Dicen que don Alonso inventó la palabra 'araucano', tomándola del nombre del fuerte; la palabra pasó después a designar la raza de los mapuches, su idioma y su territorio, tanto que da lo mismo ahora decir 'mapuche' o 'araucano'. Los indígenas despreciaron esa denominación por provenir de los 'huincas', y siguen llamándose 'mapuche' o 'mapunche'" (*Mentalidades y políticas*, pág. 139).

como niñas bonitas, como hermosas monjitas
con cantos chillones coreando largos ratos
porfiadamente la existencia de muchos mariscos,
peces, choros, hultes, cochayuyos y algas abundantes.

[…] El pájaro "Chülle" no se equivoca al cantar
y con natural destreza califica la existencia de los mariscos…[8]

La aproximación a la lengua de los mapuche es también el acercamiento a su universo, dominado por la visión mágica y panteísta de la realidad, así como la concepción ritual de la palabra poética, que se presenta imbricada con la música y el canto; poetas como Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapán y María Isabel Lara Millapán son testimonio vivo de esa alianza y en los recitales cantan sus poemas, que se identifican así con el *ül*[9]. De ahí, además, la íntima relación, ya anotada por Claudia Rodríguez Monarca, entre sus brujos y sus poetas[10]. De esas alianzas y de toda esa cosmovisión da cuenta Elicura Chihuailaf, uno de los portavoces más activos de la poesía y la cultura mapuche: los dioses han enviado desde la Tierra de Arriba a sus brotes para poblar la Tierra que Andamos, mientras las fuerzas del mal, sus enemigas, van a dar a la Tierra de Abajo. Con estas últimas identifican a menudo al *wingka*, porque, como dice la *machi* María Ancamilla, han destruido los bosques y secado las aguas y "están enfermando a nuestra Madre Tierra"[11]. El Azul hace las veces de origen y paraíso al que han de regresar sus hijos después de la muerte; la Tierra de Arriba o Wenu Mapu es el lugar al que ascienden las almas de los muer-

[8] Lorenzo Aillapán Cayuleo, *Üñümche / Hombre pájaro*, prólogo de Jordi Lloret, Santiago de Chile, Pehuén, 2003, pág. 53.

[9] Raúl Zurita narra su experiencia ante el canto poético de Leonel Lienlaf en el prólogo que le dedica: "Así fui entrando en esta poesía. Una noche, en mi casa de la Avenida Alemania, después de leernos unos poemas nos dijo que en verdad no era así, y que como éramos sus amigos lo iba a hacer de verdad. Fue entonces cuando cantó […] Al otro día me pareció que algo del mundo se había abierto y que yo también podía recordar, que ese canto de Leonel no me era extraño" ("El ave de tu corazón", en Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago de Chile, Universitaria, 1989, pág. 19).

[10] "La hipótesis es que existe una relación homológica entre 'la poeta' y la figura de la machi y 'el poeta' y la figura del weupüfe" (Claudia Rodríguez Monarca, "*Weupüfes* y *machis*: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual", *Estudios Filológicos*, nº 40, Valdivia, septiembre de 2005, pág. 151).

[11] Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos*, pág. 155.

tos: ahí viven los antepasados que cumplen con el orden natural, transformados en cóndores del sol. Toda su cultura se fundamenta en los sueños, como queda sugerido en el epígrafe: los hombres son el Sueño de la Tierra. La identidad mapuche se representa con el árbol –sustentado por la memoria de los antepasados–, y el agua limpia y corriente representa al espíritu humano. El silencio es el estado contemplativo que permite la comprensión del lenguaje de la naturaleza, y también la construcción de la poesía. En ese marco simbólico y sagrado viven las comunidades mapuche, dirigidas por el *lonko*, y donde tienen gran poder las *machis* (normalmente mujeres, aunque también pueden ser hombres): son las que curan, en especial el espíritu, lugar donde consideran que anida la mayoría de las enfermedades. Ambos personajes protagonizan las dos ceremonias rituales más importantes de este universo: el *nguillatún* y el *machitún*, con frecuente proyección en las piezas poéticas mapuche.

El *nguillatún* tiene lugar en noviembre, en plena primavera austral, y supone una plegaria colectiva por la prosperidad de las cosechas, al tiempo que un homenaje al Creador. Es la más importante de las fiestas mapuche, y está articulada sobre el número sagrado, el cuatro. En ella los jinetes galopan cuatro veces hacia el oriente, y son cuatro los desplazamientos de la danza de hombres y mujeres; también son cuatro las vueltas alrededor del *rewe*, árbol sagrado y escala ritual. El poeta Bernardo Colipán nos habla de esa ceremonia en su libro *Pulotre*, configurado por diversos testimonios de la comunidad; ahí nos cuenta que en el *nguillatún* la gente baila "en dirección contraria a las agujas del reloj, pero en sintonía con la vuelta que da la Tierra en torno al Sol"[12]. Mucho antes, el relato del mencionado Pascual Coña daba cuenta precisa de esa función religiosa popular y ancestral que, dirigida por el *lonko*, comienza con la matanza de animales y las danzas alrededor de los cántaros antes del ofrecimiento de la chicha sagrada, centro del ceremonial; la sangre de los animales se dedica a la deidad, con la rogativa de prosperidad. Al cuarto día plantan el árbol sagrado o *rewe* en el lugar donde se celebra la fiesta y "bailan estruendosamente" alrededor mientras "la machi canta rezando"[13]. Después construyen una especie de altar en dirección a oriente donde se deposita la sangre de las víctimas y al día siguiente comienza el banquete. Finalmente todos, adornados con sus mejores prendas y con los caballos

[12] Bernardo Colipán, *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad Huilliche (1900-1950),* Santiago de Chile, Ediciones Universidad de Santiago de Chile, 1999, pág. 17.
[13] *Testimonio de un cacique mapuche*, pág. 382.

engalanados, acuden a la danza. Numerosos textos poéticos mapuche, como el "Nguillatún en la costa" de Graciela Huinao[14], hacen referencia a estos ritos, que también vertebran una conocida composición de Violeta Parra. En ella da cuenta la cantora de la ceremonia de un pueblo desesperado por la posibilidad de que la lluvia destruya la cosecha, hasta lograr la protección de los cielos y el regreso del sol:

> …Camina la machi para el nguillatún
> chamal y rebozo, trailonco y cultrún,
> y hasta los enfermos de su machitún
> aumentan las filas de aquel nguillatún.
> La lluvia que cae y vuelve a caer
> los indios la miran sin hallar qué hacer
> se arrancan el pelo, se rompen los pies,
> porque las cosechas se van a perder,
> se van perder…[15]

El *machitún*, aquí mencionado, es la otra gran ceremonia del mundo mapuche, un ritual nocturno donde la *machi* –elegida de los dioses: visionaria, curandera y maga, aunque no sacerdotisa– ahuyenta los males causantes de las enfermedades. Su asimilación al canto[16], a la noche, a la visión, hacen del *machitún* una ceremonia hermanada con la poesía, y es tema o aliento de numerosas composiciones mapuche. Así, por ejemplo, Adriana Paredes Pinda se sumerge en el mundo de la *machi* en el poemario *Üi*[17], con un castellano quebrantado que indaga en las visiones del subconsciente, y César Cabello en "El camino de las presencias" presenta un yo femenino y un lenguaje surrealizante que lo asimilan a la figura de la médium y al misterio que la envuelve:

> OYE en mí los signos de Tu sombra
> LA NOCHE que se encaja en los arcos de mi VIENTRE

[14] Néstor Barrón (sel.), Osvaldo Bayer (pról.), *Kallfv Mapu / Tierra azul. Antología de la poesía mapuche contemporánea*, Buenos Aires, Continente, 2008, pág. 31.
[15] *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, ANS Records, Miami, 1994.
[16] Iván Carrasco comenta que "el *ülkatun*, acto de cantar y conjunto de *ül*, es una actividad que se ha realizado por lo general en contextos rituales (sobre todo a cargo de los o las machi), sentimentales, festivos, laborales, recibimientos o despedidas, etc.", en "Poetas mapuche contemporáneos", *Pentukun* (Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de La Frontera), Temuco, nº 10-11, 2000, pág. 28.
[17] Véase Adriana Paredes Pinda, *Üi*, Santiago de Chile, Lom, 2005.

Limpia HE de llegar al Espejo de las Piedras
Limpia de este cuerpo que rebaja MI DESTINO

[…] OBSCURA es la luz que trae mi alimento
La Barca de los Sueños
CRUZA LA MEMORIA[18]

Por su parte, Maribel Mora insiste en las visiones y experiencias del *perrimontum* o ceremonia de iniciación de la *machi*:

Bebí la angustia de la tierra
lentamente,
hundí mi savia en el azul
y mi impulso fue sangre…[19]

También representativo en este sentido es el poemario de César Millahueique que lleva por título *Profecía en blanco y negro*, prosas poéticas articuladas por la voz de un yo femenino que experimenta un viaje espiritual y sómnico, entre visiones apocalípticas y delirantes que rozan la escritura automática:

> Los pájaros temblaron en mi esqueleto y caí al vacío de las calles, loca de sensaciones, de sonidos y de fuegos proyectando al mundo, a multitudes y animales de las especies más diversas, de los pueblos más antiguos, pastando en el círculo del bien y del mal, en el útero del día y de la noche…[20]

Un bilingüismo controvertido: la problemática de la traducción

Nguillatún significa 'rogativa', y es uno de los muchos vocablos mapuche que aparecen en la versión castellana de unos poemas que se presentan como amestizados, intencionalmente espúreos[21]. Los glosarios son frecuentes, de modo que los poemarios desvelan, iluminándolo, ese espacio antes en la sombra; a veces esos mismos glosarios son pretexto para transmitir informaciones de interés sobre ese mundo, en un regreso

[18] *La memoria iluminada*, págs. 75 y 77.
[19] *Ibid*., pág. 317.
[20] *Ibid*., pág. 283.
[21] Véase Rodolfo Casamiquela y Diana Aloia, *Estudio del nguillatún y la religión araucana,* 2ª ed. muy aum. y corregida, Rawson, Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chubut, 2007.

a estrategias que, muchas décadas atrás, frecuentaba la estética del regionalismo americano; una actitud sin duda paradójica, al buscar proyección y universalidad desde un despliegue de localismos que en ocasiones resulta babélico, índice del deseo de afirmar una identidad poderosa y diferenciada.

Así, por ejemplo, sabremos que el nombre de la lluviosa ciudad de Temuco significa 'aguas del árbol temu', y que los héroes Lautaro y Keupolicán, a su vez, nombran al 'aguilucho veloz' y al 'pedernal de cuarzo'. Sabremos también que los nombres y apellidos de los poetas mapuche que protagonizan este movimiento *etnocultural* –según la nominación de Iván Carrasco– tienen significaciones que se integran plenamente en la naturaleza: Elicura es 'piedra transparente'; Chihuailaf, 'neblina sobre el lago'; Aillapán, 'nueve pumas'; Añiñir, 'zorro tranquilo'; Colipán, 'puma rojizo'; Huenún, 'el que anda en el cielo'; Lienlaf, 'plata pulida'; Millán, 'sol de oro'.

El *mapuzugun* –o *mapudungun*, 'habla de la tierra'– había sido obliterado por los mayores, que evitaban transmitirlo a sus descendientes para que no fueran discriminados en espacios como la escuela. Ahora la tendencia es inversa: se exhibe con orgullo en ediciones bilingües que buscan dignificar esa lengua, asumida como icono identitario, situada en pie de igualdad con el castellano[22]. Pero los problemas derivados son numerosos. El primero es que la transcripción aún no está homogeneizada de un modo consensuado, si bien hay modelos dominantes, como el alfabeto Raguileo –creado por Anselmo Raguileo– y el alfabeto unificado, impulsado por investigadores como Rosendo Huisca. Otra paradoja es que de más de un millón de mapuches residentes en Chile, sólo la mitad hablan el idioma, debido a las migraciones a la ciudad y la consecuente adaptación lingüística, de modo que ellos mismos pueden ser receptores de esa traducción de la lengua de sus antepasados o ascendientes. De hecho, la mayoría de los poetas mapuche que publican sus composiciones en ediciones bilingües no realizan por sí mismos la versión en lengua aborigen; Leonel Lienlaf e Isabel Lara Millapán son de los pocos que sí lo hacen.

Además el lector, aunque no conozca la lengua mapuche, puede percibir la asimetría entre original y traducción, en general muy libre. Esto ocurre ya desde ese texto fundacional que fueron los *Poemas mapuches en castellano* publicados por Sebastián Queupul Quintremil en 1966;

[22] Existe incluso una antología trilingüe publicada en Estados Unidos por Cecilia Vicuña en 1998, titulada *Ül*, que incluye a cuatro poetas mapuche (Lienlaf, Chihuailaf, Huenún y Huinao), con versiones en inglés, *mapudungun* y castellano.

así por ejemplo, "Kalipthapiguen, ñi llegmun mapu" tiene una disposición de 32 versos, que en la traducción, "Ralipitra, tierra de mi infancia" se convierte en un soneto de factura clásica: catorce versos dodecasílabos de rima consonante. En la nueva hornada de creadores, esa libertad se convierte en una estrategia voluntaria y frecuente con muchas implicaciones. Por ejemplo, el catálogo poético de más de setenta aves –y algunos otros animales– que compone el libro *Hombre pájaro*, de Lorenzo Aillapán –en la genealogía del *Arte de pájaros* nerudiano–, no contiene en la traducción las curiosas onomatopeyas que en el original reproducen el canto de esas aves. El lector de la versión castellana no puede dejar de percibir esa asimetría, y de buscar esos sonidos en ese idioma que sí se los ofrece, y esa llamada de atención es un efecto buscado. Además encontrará en esos poemas informaciones sobre el íntimo diálogo del mapuche con el mundo natural: el queltehue avisa de los peligros; el pingüino es llamado "pájaro niño" por su incesante dedicación al juego; el cisne de cuello negro es emblema del lago salado Budi, y canta con melancolía su quebranto ante la actuación de los *wingka*; el piden anuncia las lluvias y calla cuando llega el periodo de siembra; el búho alarma del robo de animales; el *traro* o aguilucho –al que Lautaro debe su nombre y que es en sí onomatopeya– anuncia graves acontecimientos… La versión mapuche da cuenta de una oralidad y musicalidad imposibles en la otra versión, y es la única que incluye la imitación del sonido distinto de cada ave, lo que Aillapán, músico y poeta, hace manifiesto en los recitales:

> Piiiir with piiiir with Fiiiir with
> Piiiir with piiiir with Fiiiir with[23]

La libertad de las traducciones es una constante en toda la producción mapuche y las reglas del juego parecen claras: el lector es iniciado en un mundo distinto y se espera su complicidad. Elicura Chihuailaf lo deja patente en sus declaraciones; se presenta como *oralitor*, figura fronteriza entre dos mundos, el aborigen y el *wingka*: "Ya no soy parte de la oralidad en la que nací y crecí, pero tampoco soy parte de la literatura (el artificio del artificio). Estoy –voy y vengo– entre la escritura y la oralidad, estoy en la Oralitura, es decir, intentando escribir a orillas de la oralidad de nuestra Gente"[24]. El texto escrito pierde la mutabilidad del texto oral, de ahí que el *oralitor* busque esa fisura, en la frontera entre escritura y

[23] Aillapán, *Hombre pájaro*, pág. 14.
[24] Chihuailaf, *Historia y luchas del pueblo mapuche*, pág. 12.

oralidad, donde pueda situarse su poema de modo que no pueda nunca ser asido completamente[25].

La poesía mapuche se presenta, entonces, como una textualidad fronteriza entre el mundo aborigen y el no aborigen. La constante recurrencia a la intertextualidad, con citas y referencias de poetas no sólo chilenos sino de toda la cultura occidental, parece querer buscar, al mismo tiempo, la integración en ese espacio. Los ejemplos son innumerables; circulan por estos poemas citas, epígrafes, versos *robados* de las más diversas procedencias: Borges emerge en los poemas de Cristián Antillanca; Virgilio en los de David Añiñir; Eliot, Lihn y De Rokha en Bernardo Colipán; Cavafis y Esenin en Paulo Huirimilla; Quevedo en Miriam Torres Millán… Jaime Luis Huenún, uno de los más notables cultivadores de la poesía mapuche actual, hace de Trakl el eje de un poemario completo, *Puerto Trakl,* un espacio enigmático poblado de hombres sin patria, personajes silenciosos dominados por la voz omnipresente del mar, *outsiders* con las heridas cauterizadas por la soledad, la noche, el alcohol y las viejas canciones de la taberna, en un paisaje de derrumbe y arena que es metáfora de la soledad y el desamor, y de las trampas de la vida, porque el tiempo pasa pero no llega nunca el barco que se espera:

> La frontera del puerto está en tus ojos:
> el horizonte y el sol
> en una botella vacía.[26]

Esa tendencia, junto con la imbricación –o colisión– de la cosmovisión tradicional mapuche y la de la modernidad urbana, así como la recurrente edición bilingüe de sus poemas, suponen una propuesta multicultural que Rodrigo Rojas ha considerado como un desafío al "orden monolingüe" chileno[27], al tiempo que propone el concepto de *lengua escorada*:

---

[25] Comenta Elicura Chihuailaf en entrevista del 8 de agosto de 2003: "Las creaciones de los oralitores son como sueños cuyo significado y musicalidad se van descifrando y corroborando sin prisa ante nuestros otros / otras, a modo de conversación, como una forma de vida de la que no nos podemos excluir. Por eso, una vez que pasan a la escritura, siempre son textos no concluidos" (*La memoria iluminada*, pág. 16).

[26] Jaime Luis Huenún, *Puerto Trakl*, Santiago de Chile, Lom, 2001, pág. 47.

[27] "Al leer los textos, es posible advertir que desarrollan su literatura en forma similar al resto de los poetas nacionales. Con escritos que hacen reenvíos a experiencias culturales urbanas como el hip-hop, el punk, o junto a diálogos intertextuales con Vallejo,

> …esta estrategia consiste en la escritura de una lengua inclinada hacia otra. Esa *otra* no está presente en la página, no es una lengua ágrafa, sino un idioma olvidado a la fuerza. Mediante palabras incrustadas, sintaxis forzadas o elementos del texto orientados a la representación oral, se está dando peso y forma a un cuerpo ausente, a esa lengua otra, al original inaccesible del cual sólo podemos atisbar fragmentos[28].

Concluye Rojas que el original de estos poemas no se encuentra en la página, es esa versión *escrita en el aire* que fluye entre la traducción y el original, y su objetivo final es claro: "escriben en contra del avance del tiempo colonial que ha significado una amenaza a su cultura y lengua y […] encuentran interlocutores en la cultura nacional, librándose de intermediarios y relacionándose directamente con la globalidad, con la literatura universal. En otras palabras, dejando de ser subcultura"[29]. La rareza de estas traducciones ha sido también comentada por otros autores, como el poeta Jaime Luis Huenún, que es también antologador y crítico. En el prólogo a la antología *Epu mari ülkatufe ta fachantü / 20 poetas mapuche contemporáneos,* de 2003, afirma la importancia de la poesía como agente integrador de dos mundos antagónicos:

> Estas palabras se han soñado, se han buscado y se han escrito en dos idiomas, el mapudungun y el chileno; ambos todavía no terminan de encontrarse y de entenderse en plenitud. Pero los nudos de la historia de la sangre podrán –quizás– ser desatados por la poesía. Porque el fulgor y el misterio del canto y la palabra alumbran y estremecen sin mezquindad a todo aquel que sepa disponer el corazón hacia ellos […] Estos poemas –un tejido de voces y escrituras atravesadas y alteradas por las fricciones interculturales y las potencias del sueño, la magia y el mito– quedan, por ahora, en el limbo de dos lenguas, esperando se despeje el camino hacia la memoria del país, su verdadero territorio, su destino[30].

---

con traducciones apropiativas de Neruda, con un registro que se acerca a la poesía lárica o a versiones de George Trakl, con una apelación directa al *ül* de sus ancestros y al de otros poetas actuales, estos autores postulan un nuevo modelo social multicultural que desafía el orden monolingüe nacional" (Rodrigo Rojas, *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche* [Huenún, Lienlaf, Chihuailaf, Añiñir], Santiago, Pehuén, 2009, pág. 18).

[28] *Ibid*., pág. 143.

[29] *Ibid*.

[30] Jaime Luis Huenún, *Epu mari ülkatufe ta fachantü / 20 poetas mapuche contemporáneos*, versión mapudungún de Víctor Cifuentes, Santiago, LOM, 2003*,* pág. 7.

Luis Cárcamo-Huechante recuerda que en México y Guatemala también hay un nutrido grupo de poetas indígenas que escriben en castellano y en lengua aborigen, y anota la importancia del bilingüismo en el caso mapuche, por suponer "una política lingüística y a la vez una estética"[31]. Cabe igualmente recordar las observaciones de Hugo Carrasco, para quien el poema mapuche tiene un "doble registro", es decir, las dos versiones son caras de una realidad única[32]. En todo caso, la gran paradoja está en la necesidad de recurrir a otra lengua para afirmar la propia. De la intensa imbricación de las dos lenguas en este modelo creativo cabe dar un ejemplo señero: el poema "Leliwulfilmun ta fewla, pewmalen / Mírenlos ahora, soñando", de Chihuailaf, está configurado como un caligrama que dibuja un árbol, una mitad en mapudungun, la otra en castellano[33].

Breve historia de un encuentro: poesía en español y poesía en mapudungun

Como se ha recordado, Chile cuenta con un texto fundacional único en el espacio hispanoamericano. El madrileño Alonso de Ercilla, alentado por el conocimiento directo del encuentro entre españoles y mapuches, y por el ideario de Bartolomé de Las Casas, le dedicó el poema épico más notable del Siglo de Oro español, *La Araucana*, donde rinde tributo a la valentía y el culto a la libertad de la población mapuche. Ese antecedente no puede obviarse, ni tampoco el célebre soneto que, en su estela, dedica el nicaragüense Rubén Darío al noble guerrero Caupolicán. En el espacio chileno, también serán los poetas quienes inauguren la corriente de atención a la realidad indígena de su país, y es Gabriela Mistral la primera que rompe una lanza por ellos abiertamente[34]. Mistral se reconocía con sereno orgullo como india o mestiza indistintamente; en abril de 1936 publica en *Repertorio Americano* un encendido elogio

[31] Cárcamo-Huechante, "La memoria se ilumina", pág. 386.

[32] Hugo Carrasco, "Introducción a la poesía mapuche", *Pentukun,* pág. 22.

[33] Elicura Chihuailaf, *Sueños de Luna Azul*, Santiago, Cuatro Vientos, 2008, página desplegable s.n.

[34] En la narrativa chilena pueden rastrearse algunas referencias, aunque con otros tintes, como lo han estudiado ya Ariel Antillanca y César Loncón (*Entre el mito y la realidad. El pueblo mapuche en la literatura chilena*, Santiago de Chile, Asociación Mapuche Xawun Ruka, 1998). Citan casos como la novela *Mariluán: crónica contemporánea* de Alberto Blest Gana, *Lautaro, joven libertador de Arauco*, de Fernando Alegría, o *El Mocho,* de José Donoso. A todos ellos cabría añadir el nombre de Juan Emar, que hizo de los topónimos mapuche fuente constante para nombrar a sus propios personajes.

hacia Neruda y su *Residencia en la tierra* –de la que enaltece su "mística de la materia"–, pero también le hace una afectuosa crítica, o más bien una llamada de conciencia, de la que su discípulo tomaría buena nota:

> Las facultades opuestas y los rumbos contrastados en la criatura americana se explican siempre por el mestizaje; aquí anda como en cualquier cosa un hecho de sangre. Neruda se estima blanco puro, al igual del mestizo común que, por su cultura europea, olvida fabulosamente su doble manadero. Los amigos españoles de Neruda sonríen cariñosamente a su convicción ingenua. Aunque su cuerpo no dijese lo suficiente del mestizaje, en ojo y mirada, en la languidez de la manera y especialmente del habla, la poesía suya, llena de dejos orientales, confesaría el conflicto, esta vez bienaventurado, de las sangres. Porque el mestizaje, que tiene varios aspectos de tragedia pura, tal vez sólo en las artes entraña una ventaja y da una seguridad de enriquecimiento[35].

Después, en *Poema de Chile*, obra póstuma e inconclusa que testimonia un ferviente homenaje a su país, regresa la mirada hacia su raza. Vertebrada por una travesía imaginaria junto con un niño *huemul* –'ciervo', y con algo de ángel–, en ella el alma de la poeta recorre sus viejos lares chilenos. Cuando llega a la Araucanía la presenta como reino de gente pobre y olvidada –indios y mestizos–, que había sido sin embargo dueña de todo lo que abarcaba el horizonte, hasta que llegaron los rifles. El niño pregunta su nombre y la poeta responde:

> –Hasta su nombre les falta.
> Los mientan "araucanos"
> […] Ellos fueron despojados,
> pero son la Vieja Patria,
> el primer vagido nuestro
> y nuestra primera palabra.
> Son un largo coro antiguo
> que no más ríe y ni canta.
> Nómbrala tú, di conmigo:
> brava-gente-araucana.

[35] Gabriela Mistral, *Recados contando a Chile*, selección, prólogo y notas de Alfonso M. Escudero, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1957, pág. 169.

[36] Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, texto revisado por Doris Dana, Barcelona, Pomaire, 1967, pág. 196.

Sigue diciendo: cayeron.
Di más: volverán mañana. [36]

Neruda se alinea con la misma causa y en 1969 publica en *Ercilla* el texto "Nosotros, los indios", donde narra su intento de publicar en México una revista con el nombre de *Araucanía*, que fue inmediatamente vetada desde el gobierno chileno:

> Nuestros recién llegados gobernantes se propusieron decretar que *no somos un país de indios* […] Los araucanos están mal, huelen mal. Huelen a raza vencida. Y los usurpadores están ansiosos de olvidar o de olvidarse […] Gabriela Mistral fue indianista, como nuestro doctor Alejandro Lipschütz. Por mi parte, yo no sólo soy indianista sino indio […] Se empeñan en blanquearnos a toda costa, en borrar las escrituras que nos dieron nacimiento: las páginas de Ercilla: las clarísimas estrofas que dieron a España épica y humanismo […] Compañero Alonso de Ercilla: *La Araucana* no sólo es un poema: es un camino[37].

Además, como lo recuerdan Samaniego y Ruiz, ya desde *Canto General* se posiciona en ese indigenismo –"Lautaro era una flecha delgada. Elástico y azul fue nuestro padre"– a lo que añade una conciencia ecológica a partir de "Oda a la erosión en la provincia de Malleco"[38], vertiente que tendrá amplio eco en las siguientes promociones.

También la poesía y canción popular de Violeta Parra acoge la voz mapuche, como se ha adelantado, en dos composiciones: la ya citada –*El Nguillatún*– y *Arauco tiene una pena,* una incitación a la rebeldía contra la injusticia sucesiva de españoles y chilenos. Los guiños de complicidad se multiplican en otros poetas. Jorge Teillier se remite a ese universo en diversos poemas: en "A mi padre, militante comunista" presenta una entrañable imagen de su progenitor en la tarea de recorrer los caminos de la Frontera,

[37] Pablo Neruda, "Nosotros, los indios", *Obras completas,* ed. de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999-2002, vol. V, págs. 230-233.

[38] Samaniego y Ruiz, *Mentalidades y políticas*, pág. 114. Elicura Chihuailaf se acoge en diversas ocasiones a ese antecedente nerudiano, e incluso traduce al *mapudungun* una antología de poemas de Neruda; en el prólogo anota: "Pablo Neruda fue quizás el primer chileno que manifestó la importancia de crear una universidad mapuche. Ha sido tal vez el único diplomático chileno amonestado por el gobierno de su país –en la década del cuarenta, cuando era cónsul general en México— por editar una revista cuyo nombre fue *Araucanía* y sobre todo por presentar en su portada el rostro de una mujer mapuche" (en Pablo Neruda, *Todos los cantos / Ti kom vl*, selección, traducción y prólogo de Elicura Chihuailaf, Santiago, Pehuén, 1996, pág. 10).

en su viejo coche, para hablar de un futuro de esperanza a sus amigos de las reducciones mapuche; en "Pascual Coña recuerda", inspirado en las memorias del líder mapuche ya comentadas, adopta su voz y evoca sus vivencias, costumbres y anhelos[39]. Por su parte, Nicanor Parra titula y cierra con una expresión mapuche su discurso de recepción del premio Juan Rulfo –*Mai mai peñi*[40]–, y Raúl Zurita se convierte en mentor de los dos autores mapuche que inician el movimiento etnocultural que nos ocupa. En 1988 escribe la presentación de *En el país de la memoria,* de Elicura Chihuailaf, donde lo consagra como "uno de los más grandes poetas de nuestro país"[41], al que dedica su admiración y, significativamente, su compromiso. En 1989 prologa *Se ha despertado el ave de mi corazón,* de Leonel Lienlaf –Premio Municipal de Literatura de Santiago en 1990–, y enaltece sus valores al tiempo que reconoce en esa voz de la tierra su propia identidad, oscurecida, olvidada: "Los peñis, mis hermanos mapuches, poco a poco me fueron devolviendo una voz más profunda que habitaba en mí […] La diferencia que negamos, el idioma que no entendemos, el rito que transformamos en folklor o pintoresquismos, los rasgos que nos negamos a reconocer, son no obstante nuestros. Al perderlos nos perdemos"[42].

En los años noventa la eclosión de la poesía mapuche conlleva reconocimientos como el Premio Casa de las Américas para Lorenzo Aillapán (1994) o el Premio Municipal de Literatura para Elicura Chihuailaf (1997), y también encuentros como el que en 1994 se celebra en Temuco, bajo el lema "*Zugutrawun*: encuentro en la palabra", donde participan poetas mapuche y chilenos, con voces del prestigio de Nicanor Parra, Jorge Teillier y Gonzalo Rojas, y con amplia repercusión en la prensa nacional. El espacio mapuche iba consiguiendo al fin la ansiada visibilidad, y daba a conocer la diversidad de sus voces en un espectro muy amplio. A las propuestas de afirmación identitaria –que hablaban del universo indígena, su culto al sueño y a la naturaleza, y también su problemática sociopolítica– se sumaban nuevas posibilidades, como la interculturali-

[39] Véase Jorge Teillier, *Los dominios perdidos*, sel. de Erwin Díaz, Santiago de Chile, FCE, 1994, págs. 99-100 y 136-138.

[40] Véase Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, comp. de Julio Ortega, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad de Guadalajara y Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 319, 373.

[41] Raúl Zurita, presentación de Elicura Chihuailaf, *En el país de la memoria / Maputukulpakey*, Temuco, Quechurewe, 1988, s.p.

[42] Raúl Zurita, "El ave de tu corazón", págs. 14, 16-17.

dad –con temas como el mestizaje y la difícil integración en la urbe–, o las propuestas formales que experimentan con lo surrealizante.

El diálogo intercultural se manifiesta no sólo en la construcción del discurso sino también en la representación del imaginario indígena. Así, por ejemplo, Roxana Miranda Rupailaf presenta en *Seducción de los venenos*[43] una imbricación del mundo mapuche con el bíblico, a través de tres secciones: "Serpientes de sal", "Serpientes de tierra" y "Serpientes de agua". Por lo demás, el bilingüismo se hace recurrente como modo de diferenciación, como un modo de nombrar su "doble pertenencia cultural" en términos de Óscar Galindo:

> La doble codificación, el collage lingüístico, la tradición de la oralidad, entre otros, son parte de los mecanismos de enunciación que tienen por finalidad evidenciar tal diferenciación lingüística y cultural. Por lo mismo, la escritura en castellano y su correspondiente versión en mapudungun (Chihuailaf) o la escritura en mapudungun y su correspondiente versión en castellano (Lienlaf), les permite situarse a sí mismos como parte, pero al mismo tiempo como expresión específica, dentro del complejo y múltiple componente cultural de nuestro país.[44]

La reescritura de la Historia y la memoria de los agravios sufridos es también una constante, así como el recurso mencionado al *collage*: a la poesía le acompañan notas, fragmentos de prensa, glosarios, citas de crónicas. Liliana Ancalao en "Esperando a Inakayal" relata el regreso de este personaje, último *lonko* tehuelche de la Patagonia cuya historia se nos relata en nota y del cual, muerto en 1888 en extrañas circunstancias, "su esqueleto, su cerebro y su cuero cabelludo conservados en formol fueron expuestos como 'piezas de colección' en las vitrinas del Departamento de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de la Plata, institución que todavía conserva los restos de diez mil cadáveres indígenas no reconocidos en sus bodegas"[45]; en 1994, sus restos son al fin recuperados por su comunidad.

Por su parte, Jaime Luis Huenún reelabora en *Ceremonias* el relato

[43] Roxana Miranda Rupailaf, *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos*, trad. del español al *mapuchezungun* de Víctor Cifuentes Palacios, Santiago LOM, 2006.

[44] *Poetas actuales del sur de Chile. Antología-Crítica,* presentación, selección y estudios de Óscar Galindo y David Miralles, ilustraciones de Roberto Arroyo y Ricardo Mendoza, Valdivia, Paginadura Ediciones, 1993, págs. 226, 228.

[45] *La memoria iluminada*, pág. 394.

de la llamada Pacificación de la Araucanía y conjuga sus poemas con las noticias históricas, pero su escritura busca alejarse de los clisés etnoculturales[46]. Esa indagación sitúa a Huenún, junto con autores como Bernardo Colipán o Emilio Guaquín, en una dimensión nueva, que se distancia de un obsesivo testimonialismo, y explora en un lenguaje propio, un castellano amestizado que quiere rechazar lo folclórico y el maniqueísmo, aunque no renuncia a los glosarios.

La memoria se convierte en un *topos* recurrente: la palabra escrita registra ahora los relatos orales del pasado, y se aferra a lo que se desvanece para afirmarlo. El sentimiento de nostalgia y melancolía se hacen dominantes, con versiones a menudo arcádicas y mitificadoras de un pasado que no ha de volver. Así, por ejemplo, Leonel Lienlaf:

> Por el tronco caminé a través de cientos de generaciones
> sufriendo, riendo,
> y vi una cruz que me cortaba la cabeza
> y vi una espada que me bendecía antes de mi muerte.
> Soy el tronco, madre,
> el que arde
> en el fuego de nuestra ruka[47].

También es frecuente la mención de la gran ciudad como espacio del extravío y la exclusión de esa etnia. Añiñir le dedica su *Mapurbe*, título que aglutina esas dos vertientes culturales de difícil engranaje, y en sus poemas manifiesta el malestar y la rebeldía del indígena en la gran ciudad, al tiempo que busca la construcción de un nuevo lenguaje que dé cuenta de su diferencia. Esa ciudad es presentada como inmenso cementerio o espacio funesto en los versos de Emilio Guaquín:

> En las ciudades
> los muros son oídos arrastrando la noche
> son ojos
> queriendo mirarse el alma azotada y batida
> y
> toda semejante
> a un hondo cielo que calla[48].

[46] Veáse Jaime Luis Huenún, *Ceremonias*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 1999.
[47] *Pentukun*, pág. 153.
[48] *La memoria iluminada*, pág. 160.

Su escritura, de una rara trascendencia visionaria, se proyecta en un lenguaje quebrado y vigoroso:

> Descuélgame el corazón jauría. Hoy cuando llueve.
>
> Que aún puedo habitar en el horizonte los espejos
> que las piedras llenan mis talones ahora
> y apaga
> mi sombra este bosque de pies y de polvo.
>
> Escárbame –de una vez– el corazón.
> No antes que el río venga por mi nombre.[49]

También lo visionario impulsa la poética de Bernardo Colipán, de intensa potencia expresiva:

> "Del caballo caí al sueño la otra noche"
>
> Cabezas grandes de oro están en el cielo.
> Y ya lejos de mí, está mi cabalgadura.
> Me arrodillo dos veces y lloro de angustia y miedo.
> La muerte me persigue.
> Miro hacia arriba donde reina mi cuchillo de oro
> con su reina azul y cuento mis sueños[50].

A modo de conclusión

La nueva poesía mapuche supone una propuesta paradójicamente mestiza, es decir, que se entrega al diálogo intercultural –e interlingüístico– para hacer visible la realidad de la etnia aborigen, relegada durante siglos. Su naturaleza es controvertida por innumerables razones: la dificultad y diversidad de sus transcripciones, su funcionalidad –testimonial o artística–, su naturaleza –aborigen o mestiza–, sus peligros –rozar el folclorismo, el babelismo o la inautenticidad– o su capacidad de documentar las señas de identidad del espacio mapuche a partir de formulaciones transculturadas.

No obstante, su desplazamiento desde la oralidad hacia la escritura supone una propuesta de integración en el espacio hispanoamericano, y también de universalización, por su nuevo poder de difusión, sin duda

[49] *Ibid*., pág. 163.
[50] *Ibid*., pág. 139.

eficaz. Valga como ejemplo el caso del poeta valenciano Enrique Falcón, que en "La marcha de 150.000.000 (canto XXIV)", cita versos de Jaime Luis Huenún, que aclara en nota, recordando además, significativamente, las versiones castellana y *mapudungún*: "'escribo mis poemas / en las hospederías del bosque', del poeta mapuche-huilliche Jaime Huenún (Valdivia, 1967): "wirintükunen tañi püllü zügu / pu mawüza mew"[51].

Ese diálogo no supone una renuncia a lo propio, sino más bien un reconocimiento de una realidad diversa, así como la invitación al intercambio con esa *otredad* que no se ofrece como enemiga, aunque así se empeñen en presentarlo otras instancias: la convivencia inevitable ha de hallar caminos de paz, y la palabra poética así lo demuestra. Permanece la memoria, pero el futuro es una página aún no escrita, y es posible escribirla de un modo fraterno: la modernización no tiene que conllevar necesariamente el alto precio de la aculturación[52]. El lenguaje poético se hace escenario de ese drama, y de ahí el camino elegido, en términos de Chihuailaf: "Nacimos mapuche, moriremos siéndolo y la escritura, hermanos, es una de las más grandes maneras de dignificarnos, de guardar y recuperar (aunque para otros tantos todavía resulte extraño) para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo"[53]. La palabra poética regresa así al principio, a aquel camino de conciliación que, varios siglos antes, abriera el poeta soldado Alonso de Ercilla.

Selena Millares
Universidad Autónoma de Madrid

[51] *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*, selección de Ángel Luis Prieto de Paula, Madrid, Calambur, 2010, págs. 514-515.

[52] Antillanca y Loncón cuestionan la validez de propuestas como las de Vargas Llosa, que en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* declaraba: "Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas" (*Entre el mito y la realidad,* págs. 45-46).

[53] Chihuailaf, *En el país de la memoria*, pág. 137.

BIBLIOGRAFIA

Devid Paolini
¿Recentiores (NON) deteriores? Sobre la última edición de *La Celestina*
de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 445-456

¿RECENTIORES (NON) DETERIORES? SOBRE LA ÚLTIMA EDICIÓN DE *LA CELESTINA* DE LA BIBLIOTECA CLÁSICA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

En el año 2000 un equipo de investigadores de reconocido prestigio, coordinado por Francisco Rico, publicaba una nueva edición crítica de *La Celestina* (de ahora en adelante *LC*2000).[1] El texto estaba acompañado por una extensa y minuciosa introducción en que se analizaban detalladamente los aspectos principales de la obra maestra española (autoría, género, fuentes, estructura, lengua, estilo, personajes, transmisión textual, etc.). El trabajo –como era de esperar– tuvo una calurosa recepción, tanto que don Fernando Lázaro Carreter, en la reseña que escribió para *Babelia*,[2] se refirió a la iniciativa como a una empresa "magistral" y un "triunfo" de la filología hispánica.

Once años más tarde ha salido en la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española una reimpresión de dicha edición[3] (de

[1] Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica, vol. 20. Barcelona: Crítica, 2000.

[2] *Babelia*, suplemento literario de *El País*, 12 de diciembre de 2000.

[3] Fernando de Rojas (y "antiguo autor"). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 18. Madrid: Real Academia Española, 2011.

ahora en adelante *LC*2011)[4] con unas mínimas modificaciones tanto a nivel estructural como de contenido que pueden resumirse en tres puntos principales:

1) *LC*2000 empezaba –como de costumbre– con el prólogo, seguido por el texto crítico, el aparato de variantes, las notas complementarias y la bibliografía al final. En *LC*2011 el orden se ha alterado. Después de una brevísima presentación, se encuentra el texto crítico (tal cual el anterior, acompañado por las mismas notas explicativas y con la misma paginación), luego –bajo el título de "Estudios y anexos"– el prólogo y, a continuación, el aparato de variantes, las notas complementarias y la bibliografía.
2) En *LC*2011 se omite el ensayo "La realidad y el estilo. (El humanismo de *La Celestina*)" de Francisco Rico que abría el volumen en *LC*2000 (pp. XV-XLVII).
3) *LC*2011 con respecto a su antecedente presenta una puesta al día tanto de los estudios que acompañan la obra así como de las notas complementarias y, en menor medida, del aparato de variantes.

Cuando se imprimió *LC*2000 yo era, como el presunto autor de *LC*, estudiante universitario (no de leyes en Salamanca –aunque no haya ninguna prueba concreta de que estudió allí y se siga repitiendo esto como algo comprobado–,[5] sino de filología italiana en Bolonia). Ahora, termi-

[4] Además de las siglas que acaban de mencionarse para indicar las dos ediciones, se emplearán, en la presente reseña, las siguientes abreviaciones: *LC* = *La Celestina*; *CCM* = *Comedia de Calisto y Melibea*; *TCM* = *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Por último, todos los estudios que se citan a continuación, si no se especificará más, podrán encontrarse en la bibliografía de *LC*2011.

[5] Como todo estudioso de *LC* sabe, la única referencia a la ciudad del Tormes en la obra se encuentra en el v. 49 del acróstico: "Yo vi en Salamanca la obra presente". Puesto que Fernando de Rojas nació en la Puebla de Montalbán –cerca de Toledo-, y fue bachiller en leyes y que en la época el ateneo salmantino era el principal de Castilla, se ha fácilmente asumido que Rojas se formó en Salamanca. Sin considerar la autoría de los versos acrósticos, puesta en duda en los últimos años –véanse, por ejemplo, los estudios de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991; 2011; añádase también su: «Sobre la 'composición' de *La Celestina* y su anónimo 'auctor'», *Celestinesca* 33 [2009], 143-71), Pardo Pastor ("El humanista Alonso de Proaza y la 'materia nueva' de

nados ya mis estudios, aprovecho la oportunidad de reseñar la nueva edición y, aunque no creo que pueda añadir algo o mejorar lo expresado por don Lázaro Carreter, quisiera, de todos modos, examinar las diferentes partes del estudio colectivo y señalar algunos puntos todavía muy controvertidos que atañen a la obra.

* * *

*LC*2011 se abre con una brevísima presentación y el texto crítico seguidos por los "Estudios y anexos". Tras dos breves apartados,[6] empieza el primer estudio al cuidado de Guillermo Serés, "La obra y los autores", que se divide en: "De la *Comedia* a la *Tragicomedia*" (pp. 361-8), «Fernando de Rojas y el "antiguo autor"» (pp. 368-82) y "Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)" (pp. 382-401). En la primera parte Serés resume detalladamente los principales cambios y ampliaciones a la que fue sometida la *CCM* al volverse *TCM*; en la segunda, trata del problema de la autoría, recordando los diferentes puntos de vista de los críticos (dos autores, tres, único o Rojas con un papel totalmente secundario) y declara la postura que se ha seguido en *LC*2011, es decir, Fernando de Rojas como continuador de unos "papeles" inacabados y, por lo tanto, autor de la *CCM* y de la sucesiva *TCM* –se volverá sobre este asunto fundamental más abajo–. Examina luego todo lo conocido sobre la vida de Fernando de Rojas y a continuación se ocupa de los primeros testimonios de la obra: describe y analiza los tres ejemplares conservados de la *CCM* (Burgos, 1499-1502; Toledo, 1500; y Sevilla, 1501), el fragmento del manuscrito de la Biblioteca de Palacio encontrado por Faulhaber en 1990, y las ediciones tempranas de la *TCM*. Termina su análisis hablando de la fortuna de *LC* y haciendo un repaso de las numerosas ediciones que se imprimieron y las diferentes imitaciones, refundiciones y traducciones de la que fue objeto.

Celestina", *Celestinesca* 24.1-2 [2000], 15-28), o Di Camillo (2001)-, lo cierto es que no hay ningún documento o evidencia histórica de que Rojas estudiara en dicha ciudad. En la edición que aquí se reseña la nota 28, en que se comenta la mención de Salamanca, explica: "Es la primera referencia al lugar donde se encontró el principio de la obra y donde se supone que se redactó la continuación…". Sería más justo decir: "Es la única referencia…".

[6] "Preliminar" y "Nota de uso", que ocupaban las primeras páginas (IX-XI) en *LC*2000.

En "Género y fuentes" (pp. 402-34), Íñigo Ruiz Arzálluz recapitula la discusión sobre el género de la obra desde su aparición hasta nuestros días (*LC* como drama, novela, texto híbrido u obra agenérica) e intenta relacionar la *TCM*, con las debidas reservas, con la comedia humanística, pero sin decantarse a favor o en contra de una posible influencia directa de esta sobre aquella (véanse, en particular, pp. 410-7, 422-4 y *passim*).[7] En la última parte reúne y comenta las fuentes principales de *LC* (la comedia romana, elegíaca y humanística; el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*; las *Auctoritates Aristotelis*; el Petrarca latino; los *Proverbia Senecae*; etc.).

El siguiente estudio, al cuidado de Carlos Mota, se titula "Articulación y contenido" (pp. 435-518) y comprende seis grandes partes. En la primera, "La trama y su estructura" (pp. 436-43), Mota trata de la "evolución" de la *CCM* a *TCM* y subraya cómo los cambios y añadidos no han afectado a la trama, al contrario, han permitido caracterizar más a los personajes; también insiste en la importancia de las escenas como elementos estructurales de la obra; se ocupa luego de las "Técnicas dramáticas: diálogo, monólogo, aparte, acotación" (pp. 444-51) y, siguiendo de cerca lo ya dicho por Lida de Malkiel (1962a), analiza los tipos de diálogo que se pueden individualizar en *LC* como también los monólogos, los apartes y las acotaciones; en "La lengua y el estilo" (pp. 451-66) estudia "la importancia de la lengua y la elaboración retórica y estilística en un obra en que la capacidad discursiva y persuasiva de los personajes es tal vez el rasgo más visible de éstos y elemento indispensable en el desarrollo de la trama" (p. 451); a continuación, en "La construcción de los personajes" (pp. 466-507), analiza las relaciones y conflictos entre ellos mientras que en "El mundo" (pp. 507-13), trata del tiempo y el espacio de la obra. Por último, en "El lugar del autor" (pp. 513-8), Mota examina la voz del autor o de los autores que se "escucha" más claramente en los textos preliminares y conclusivos y más sutilmente en el texto mismo a través de lo que el estudioso denomina "anticipaciones trágicas". Ejemplo de este recurso se ve en el auto XIX cuando Calisto, tras gozar de Melibea, expresa a su

[7] Estas son las conclusiones a las que llega el estudioso: "En definitiva, y aunque nos falten detalles que sean indiscutiblemente probatorios de la dependencia de *La Celestina* respecto a una o varias comedias humanísticas en particular, la similitud de sus características más importantes es lo suficientemente grande como para que, hoy por hoy, resulte inevitable suponer entre ellas algún grado de parentesco" (pp. 423-4).

amada el deseo de que nunca amanezca para que pueda quedarse siempre con ella. Algo que, en cierta manera, se cumple en seguida cuando al correr en ayuda de sus criados cae de la escalera y muere.

El último estudio está a cargo de Francisco J. Lobera, que en "La transmisión textual" (pp. 518-49) recorre brevemente las principales ediciones de *LC* de los siglos XIX y XX (pp. 518-29) y presenta su *stemma* justificándolo a través del ejemplo de algunas *lectiones*. En "El problema textual" (pp. 538-49), Lobera, junto con Francisco Rico, nos da cuenta de las principales dificultades que atañen al texto en la tarea de preparar una edición crítica y subraya la importancia de una justa valoración de los testimonios.

Sigue el apartado "La presente edición" (pp. 551-60), donde se indican los criterios elegidos para el texto crítico, y el aparato (pp. 561-708), que incluye un listado de todos los testimonios de *LC* conservados anteriores a 1650 (pp. 563-8). Concluyen la introducción unas "Notas complementarias" (pp. 709-958), una bibliografía (pp. 959-1061) y un "Índice de notas" (pp. 1063-1108).

* * *

Cada uno de los estudios que acompaña la edición se ha llevado a cabo con juicio y tino y pone al día muchos de los aspectos de la obra que ya había tratado, en su *magnum opus*, Lida de Malkiel (1962a). Brinda, al mismo tiempo, una bibliografía puesta al día imprescindible para todo estudioso de *LC*. En particular, me parecen muy acertadas las observaciones de Ruiz Arzálluz sobre las fuentes seguras que se pueden rastrear en *LC* y la posible adhesión a cierta ideología por parte de los autores de la obra: como señala el crítico, el hecho de que se citen unas cuantas sentencias de Petrarca y algunas ideas que se encuentran también en Séneca o en el pseudo Séneca no demuestra en absoluto que quienes escribieron *LC* compartiesen o siguiesen el pensamiento de estos autores (pp. 429-433). Al mismo tiempo, las consideraciones de Lobera y Rico sobre los problemas textuales que plantea la obra y su crítica y rechazo del texto híbrido que había caracterizado hasta ahora *LC*[8] representan, sin

[8] Buena parte de los editores precedentes había mezclado las dos redacciones, utilizando como texto base la *CCM* y añadiendo a esta los cinco actos del "Tratado de Centurio" de la *TCM*, y eligiendo cada cual según su parecer en los pasajes donde la *TCM* había aportado cambios a la *CCM*.

duda, un avance, y muy importante, en la historia del texto y de su fijación. Seguramente el aporte más valioso de *LC*2011 se halla en el aparato crítico y, sobre todo, en las justificaciones de las lecciones escogidas: sus argumentos esclarecen algunos pasajes controvertidos y apoyan con razones válidas las variantes elegidas con respecto a los editores anteriores.

Estos son solamente algunos de los puntos en que esta edición sobresale en comparación con lo hecho hasta el momento. No se puede sino agradecer a los investigadores que han trabajado tanto por su realización y por haber preparado un texto crítico que seguramente marca un hito en los estudios celestinescos.

* * *

Preparar una edición crítica, como sabe muy bien todo estudioso que lo haya intentado, es tarea dificilísima y confrontarse con un texto tan complejo como el de *LC* es indiscutiblemente temerario tanto para un solo filólogo como para un equipo. La obra presenta, sin duda alguna, una de las tradiciones textuales más complicadas en la literatura hispánica. Sin perdernos en una larga enumeración de datos, es suficiente recordar que *LC* pasó por lo menos a través de tres estadios de composición: un primer auto escrito por un anónimo (si se acepta lo que se nos dice en la carta inicial "El autor a un su amigo"); una primera refundición y continuación (*CCM*) por otro autor (que la mayoría de la crítica identifica con Fernando de Rojas); y una segunda rescritura y ampliación, con consecuente cambio de título (*TCM*), siempre por el mismo autor. Y esto si nos queremos atener a lo esencial sin considerar luego la posible tradición manuscrita y las sucesivas ampliaciones (la versión del manuscrito de Palacio, los argumentos añadidos, el Auto de Traso, etc.).[9] Ahora, tratándose de un texto *in fieri* que ha pasado a través de diferentes etapas, surge, entre otras, una duda fundamental: ¿cómo editar un texto poligenético, en que

[9] Tratan de los posibles estadios a través de los cuales pasó la obra, García Valdecasas (2000) y Di Camillo, quien avanza la hipótesis de que Rojas, cuyo nombre aparece en el acróstico, pudo ser no el autor sino el que costeó la edición de Toledo, 1500 ("Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la Comedia de Burgos", en *Atti del Simposio Internazionale: «Filologia dei testi a stampa. Area iberica» (20-22 novembre, 2003, Pescara)*, ed. Patrizia Botta, Módena: Mucchi Editore, 2005, 75-96; 2005b: 274; este último estudio se ha traducido en español, 2009).

diferentes autores metieron mano? ¿Qué versión considerar? Es una pregunta al parecer obvia o absurda, pero en realidad es el *quid* que se le presenta a todo editor de *LC*.

Si se asume que el autor que ha escrito la primera versión completa de la obra ("acabando" unos papeles que había encontrado) y la sucesiva ampliación ha sido el mismo, entonces la última versión tendrá que considerarse definitiva y, por tanto, habrá de editarse como si representara la última voluntad del autor –y estos son los presupuestos con que se guían los editores de *LC*2011.[10] Sin embargo, desde hace unos años hay críticos que vienen cuestionando y hasta negando la autoría de Fernando de Rojas.[11] Como todos saben –y muy pocos recuerdan– la única referencia a él en toda la obra se encuentra en los versos acrósticos, es decir, en los preliminares que aparecen, por primera vez, en la edición de la *CCM* de Toledo de 1500.[12] Estos son, además, la única pieza del paratexto que ha sido sometida a una revisión radical al pasar de la *CCM* a la *TCM* sin alterar las primeras letras del acróstico y hay quien piensa que se añadieron en la *CCM* en un segundo momento o que se refundieron[13] dando el resultado que hoy todos leemos: "El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán". En pocas palabras, toda edición de *LC* –como recuerda Serés–[14] gira alrededor de una única pero fundamental cuestión: la de la autoría. Si se aceptan sin

[10] «La postura mayoritaria de la crítica -que nosotros compartimos- ha consistido en creer a Rojas cuando señala que de su pluma salieron la *Comedia* y la *Tragicomedia*, a partir de los papeles previos del "antiguo autor"» (p. 369).

[11] Todo estudioso interesado en esta crítica heterodoxa sobre la autoría podrá encontrar una bibliografía de referencia en mi reseña de la edición crítica de la *CCM* al cuidado de Canet (*Celestinesca* 35 [2011], 161-8).

[12] Hay que recordar luego las octavas finales de Proaza que reenvían al acróstico y que declaran "un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro".

[13] Véanse los estudios señalados arriba en la nota 5.

[14] "El problema de la génesis de *La Celestina* es, en lo fundamental, el de su autoría. Se trata de determinar si debemos o no dar por buenas -y en el primer caso, en qué grado- las afirmaciones al respecto que aparecen en la obra, a saber, que el autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* difundida a través de la imprenta es Fernando de Rojas, que completó la obra previa de otro autor (obra que se corresponde con el auto I de *La Celestina*), y que fue el propio Rojas, a instancias de sus lectores, quien volvió a la *Comedia* para añadir cinco nuevos actos y una serie de retoques menores" (p. 368).

reparos todas las referencias presentes en los paratextos no nos queda más remedio que concluir que Rojas encontró el esbozo de una obra inacabada (según nos dice en "El autor a un su amigo") y que por razones morales (como se lee en el acróstico) la amplió y terminó creando, de tal manera, la *CCM*. Unos años después, instigado por unos amigos, decidió alargar la historia de los dos amantes añadiendo cinco actos más, amén de otros cambios de menor o mayor relevancia en diferentes partes del texto y el nuevo título de *TCM* (sin corregir, es necesario señalarlo, unos cuantos errores que se venían repitiendo en la tradición impresa de *LC*). Según esta interpretación, siendo, por tanto, Rojas quien "acabó" el texto de la obra es ineludible considerar la *TCM*, con sus pocas virtudes y, a nuestro entender, muchos defectos,[15] como última voluntad del autor.

Esta postura sería aceptable, y hasta compartible, si se encontraran unas respuestas satisfactorias a unas preguntas fundamentales a las que se alude en los "Estudios y anexos" pero que no se han tratado con la necesaria profundidad. En palabras de Di Camillo (2010: 91-2; la traducción al español es mía):

> 1) ¿Cómo pudo escribirse en España, donde no hay evidencias históricas de que hubiera una tradición de comedias elegíacas, humanísticas o textos goliardescos, una obra que representa el estadio más desarrollado del drama humanístico?
>
> 2) ¿Cómo pudo un joven estudiante, presumiblemente su autor, dominar con maestría los temas y las técnicas de un nuevo género literario cultivado solamente en pocos centros de la península italiana donde una cultura *avant-garde* bien arraigada, en la tentativa de revivir la comedia clásica, estaba redescubriendo, inadvertidamente, la moderna representación teatral?

Además, considerando que todas las "pruebas" para atribuir la obra a Fernando de Rojas vienen de los paratextos, habría que determinar

[15] Véanse, por ejemplo, las faltas generalmente achacadas a la *TCM* por la crítica a las que alude Serés (pp. 374-5) y, a continuación, el punto de vista de los mismos editores de *LC*2011 que defienden la coherencia de la obra –aunque en parte se contradicen cuando admiten, por ejemplo, que el monólogo de Calisto contra el juez del auto XIV, que es totalmente un añadido de la *TCM*, es caótico (p. 477, n. 232). Entre los que más han resaltado los cambios negativos que han deturpado la *CCM*, hay que recordar García Valdecasas (2000).

quién los compuso, cómo y cuándo. ¿Quién escribió los versos acrósticos?[16] ¿El mismo Rojas? ¿Proaza? ¿Y quien redactó la carta "El autor a un su amigo" e hizo alarde de erudición[17] es la misma persona que luego, al ampliar la obra, como se ha recordado antes y se verá a continuación, no corrigió ni un solo pasaje donde había una referencia clásica o mitológica equivocada?

De todos modos, la que se ha señalado arriba es la postura de los editores de *LC*2011, postura que, justamente, determina todas sus elecciones en el momento de presentar su texto crítico. Hasta en casos de errores evidentes, como cuando, por ejemplo, aceptan la lección "Crato y Galieno" (29.10)[18] de la *TCM* frente a "Eras y Crato" de la *CCM*,[19] en un pasaje donde, como nos explicaron hace tiempo Menéndez Pidal (1917) y Riquer (1957) –y nos lo ha confirmado el manuscrito de Palacio–,[20] se hace referencia a la anécdota clásica del rey Seleuco y del médico Erasístrato (Erasístrato > Eras y Crato > Crato y Galieno). Para justificar su preferencia por la lección de la *TCM*, los editores llegan a postular que fue Rojas *in primis* quien no entendió la referencia clásica e intentó remediar el pasaje, pensando, tal vez, subsanar el error quitando el nombre de "Eras", que sonaba poco o nada a médico, y añadiendo el del más conocido "Galieno".[21] Sin embargo, respetar la enmienda de la *TCM*, por con-

[16] Snow ya en el año 2000 se hacía esta misma pregunta ("La geografía de Fernando de Rojas", en *Actas del IV Congreso Internacional sobre la Caminería Hispánica*, coord. Manuel Criado de Val. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000. Vol. 3: 1399-407 [1404]). Véase, además, arriba, la nota 5.

[17] Han resaltado su excepcionalidad Von der Walde (2000) y Di Camillo (2001).

[18] Se sigue aquí la numeración establecida en el aparato crítico de *LC*2011, a donde se remite.

[19] Véanse tanto la entrada en el aparato crítico (29.10) como las páginas que dedican a este asunto en el apartado "El problema textual" (pp. 547-9).

[20] Véase, en el aparato crítico, 29.10.

[21] Al tratar de este pasaje escriben Lobera y Rico: «¿Es concebible que aquél [el autor, Rojas] se desentendiese del problema [Crato y Galieno]? El lugar deturpado estaba al comienzo de un libro popularísimo, que nadie se abstenía de enjuiciar, "dando cada uno sentencia", hasta forzar Rojas a retomar el texto… Sería extrañísimo que nadie le hubiera llamado la atención sobre el particular, y más extraño que, llamándosela, él desaprovechara la ocasión de "meter segunda vez la pluma" en el drama para deshacer el tuerto» (p. 548). Sinceramente, asombra tanta seguridad en la recreación de eventos pasados de lo que nada se sabe y que muy bien podrían no haberse nunca realizado

siderarla la última voluntad (o corrección o equivocación) del autor, no excluye su posible proveniencia de un corrector[22] pero, en palabras de los editores, la lección de la *TCM* "o es un error del mismo Rojas… o en este y en otros puntos el texto no fue revisado atentamente ni corregido por él" (p. 588, 29.10). Como se ha recordado antes, todo gira alrededor de la cuestión de la autoría o mejor dicho, de Fernando de Rojas.[23] Otro caso discutible es la enmienda de 133.20 en que se sustituye "Antico" con "Anfión" según la fuente de que deriva (Petrarca): tal cambio, que podría considerarse acertado, no se extiende a casos similares en que se ha preferido dejar la lección equivocada (75.2 "mayor" en lugar de "Marón"; 343.8 "atenienses" en lugar de "genoveses"; 330.3 "Bursia" en lugar de "Prusia"; 346.1 "Ipermestra" en lugar de "Clitemnestra") por estimarla, como antes, o la última elección de Rojas o un descuido suyo.

(alguien leyó la obra, se dio cuenta de que había un sinsentido y se lo dijo a Rojas quien enseguida se fue a corregir o a intentar arreglar el pasaje, etc…).

[22] Tras el/los nombre/s mencionado/s arriba se encuentra la palabra "médico/s", así que no hace falta mucha fantasía para que un corrector introdujera el cambio señalado ("Galieno" en lugar de "Eras"). Sobre las libertades que se tomaban los correctores, véase, entre otros, Pérez Priego ("La imprenta y el primitivo teatro castellano: el papel del corrector", en *Atti del Simposio Internazionale: «Filologia dei testi a stampa. Area iberica» (20-22 novembre, 2003, Pescara)*, ed. Patrizia Botta, Módena: Mucchi Editore, 2005, 15-23).

[23] Di Camillo (2010) ha llamado la atención sobre el peligro de la que podríamos llamar "teoría rojascéntrica", es decir, poner a Rojas en el centro de la creación de *LC*. Como afirma el estudioso: "The presence of Rojas as the unitary agent has assumed such an absolute role in the composition of the work that even the most scrupulous editors, against all bibliographical and Lachmannean rules, have justified their choice of variants, emendations and other uncertain readings as authorial decisions; it is no wonder that they have placed Rojas' name on the title page of their editions, knowing full well that it first appeared on the cover of an edition of 1561 and almost seventy years later in one of 1631. One should keep in mind that the presence or absence of the name on the cover of a book is assuredly a bibliographical code… For this and many other reasons, it would be better to relegate Rojas to his rightful place in the acrostic verses and concentrating instead on solving the problem as to why his name happens to appear in the only unstable piece of the introductory material. Such a reapportionment of priorities would compel the philologist to seek alternative explanation for the genesis and early elaboration of the work and to look from different perspectives at certain readings often justified in the name of a presumed author's intention" (pp. 97-8).

Una última observación concierne a un comentario del aparato. En el auto I, al volver Calisto de su encuentro con Melibea, se enfada con Sempronio y le dice: "¡Vete de ahí! ¡No me hables! Si no, quizá ante del tiempo de *mi rabiosa muerte* mis manos causarán tu arrebatado fin" (I, 30; el subrayado es mío). En el aparato (30.5) se señala que "mi raviosa" es lección de la *CCM* frente a la *TCM* que omite el posesivo y se indica también la traducción de Hordognez [= N] que lee: "mia rabiosa". A continuación se afirma: "Es una de las lecciones de la traducción italiana que se explica sólo con una contaminación de γ^3 [subarquetipo de N] con un testimonio de la *Com*.". En realidad no creo que tenga que llegarse a tanto, por el simple hecho de que la lección de N podría muy bien ser una innovación del traductor considerando que sin el "mi" la frase no se adecua al habla normal.[24]

Por último, me parece útil señalar cierta falta de atención en una edición tan esmerada, como indica el número de erratas/errores que se han detectado a lo largo del texto. Se señalan solamente los principales: p. 375, n. 30 hay un anacoluto (se encontrará lo que falta en la nota correspondiente de *LC*2000); p. 434, n. 145 sobra la palabra "Rojas" tras "es objeto de continua parodia" (véase la misma nota en *LC*2000); p. 477, n. 232, en la última línea ha habido una transposición del texto; en el listado de los testimonios de *LC* (pp. 563-8) se incluye una edición de Amberes de 1595 de la Biblioteca Nacional de España con signatura T-8523 que, en realidad, ya no se conserva en la institución madrileña;[25] en la bibliografía se le atribuyen a Paolo Viti dos artículos ("El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*" y "Lo de tu abuela con el ximio…") y un libro (*Tradicionalismo épico-novelesco*) que en realidad son de Erich von Richthofen; etc.

Estas desatenciones me hacen pensar que tal vez la única mejoría que presenta *LC*2011 es la puesta al día de la bibliografía. Si no fuera por eso quizá sería mejor quedarse con su subarquetipo (*LC*2000) más que

[24] No estoy poniendo en duda el hecho de que haya otros pasajes más claros que demuestran una contaminación, si no que no me parece acertado, en este caso específico, recurrir a la contaminación para explicar una lección que podría ser fácilmente poligenética.

[25] Había dado noticia de eso en: Paolini, Devid. "Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España". *Revista de literatura medieval* XXII (2010): 351-9; como podrá comprobarse en el catálogo en línea lleva la signatura T/8523 la siguiente obra: Schiller, Friedrich von. *Don Carlos, Infant von Spanien*. Leipzig, [s.a.].

con la reimpresión (*LC*2011), que es, al fin y al cabo, un testimonio *descriptus* y, lamentablemente, menos correcto que su modelo.

Devid Paolini
The City College of New York

José J. Gómez Asencio
A vueltas con la *Gramática sobre la Lengua Castellana* de Antonio de Nebrija
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 457-478

A VUELTAS CON LA *GRAMÁTICA SOBRE LA LENGUA CASTELLANA* DE ANTONIO DE NEBRIJA

Principio/Entrada

Lo que está bien hecho está bien hecho, y así debe ser reconocido; es lo que me propongo llevar a cabo en esta nota[1] con el libro de referencia (LR en adelante)[2]. De entrada, se contienen aquí muchas más cosas de las que se anuncian en la sobrecubierta, en el lomo y en la primera de las portadas; hay más que la mera *Gramática sobre la lengua castellana (GC)*[3] que sacó a la luz Antonio de Nebrija, muy probablemente en las prensas de Juan de Porras, en Salamanca en 1492. Tal vez el lector de esta nota esté interesado en conocer qué se contiene en LR y en qué orden y concierto; es lo que se ha tratado de reflejar en la tabla I, la cual no coincide ni con el *Sumario* del principio (p. [VII]) ni con la *Tabla* del final (pp. [655-658]) ni con la suma de ambos.

---

[1] En nada equiparable ni por extensión, ni por objetivos, ni por alcance –ni por la distancia entre la fecha de publicación de la obra y la del comentario– a Pellen (2006) con respecto a la edición de Esparza y Sarmiento de 1992.

[2] Antonio de Nebrija. *Gramática sobre la lengua castellana*. Biblioteca clásica de la Real Academia Española- Círculo de Lectores, S.A./Galaxia Gutenberg, S.L. Barcelona, 2011. XII+658 págs.

[3] En la "tradición bibliográfica" (LR: 453, nota 1) este libro se ha venido llamando *Gramática castellana* o *Gramática* de *la lengua castellana*. Que yo sepa, modernamente se denominó por primera vez *Gramática* sobre *la lengua castellana* en la edición facsimilar no venal de F. C. Sáinz de Robles (Espasa-Calpe, Madrid, 1976), reproducida en *Antiguas gramáticas del castellano* (Biblioteca digital Clásicos Tavera, Fundación Histórica Tavera & Digibis, Madrid, 2001). La obra no tiene, propiamente, título; Nebrija "vino a llamarla algo así como *Gramática sobre la lengua castellana*" (Gómez Asencio 2006b: 33).

Tabla I: los contenidos de LR

	CONTENIDO	PÁGS.	
1	**Presentación**		ix-xii
2	***Gramática sobre la lengua castellana***		1-173 *(26,3%)*
3	***Paginae nebrissenses***		175-341 *(25,4%)*
	[Nota previa]	177	
	I. *Introductiones latinae* (1481)	179-183	
	II. *De corruptis Hispanorum ignorantia quarumdam litterarum uocibus* (*Repetitio secunda*, 1486)	185-197	
	III. *Introduciones latinas* (hacia 1488)	199-203	
	IV. *Introductiones latinae recognitae atque interpretatae* (1495)	205-297	
	V. *Vafre dicta philosophorum* (hacia 1498/1500)	299-307	
	VI. *Epístola del maestro de Lebrixa al cardenal*	309-317	
	VII. *Tertia Quinquagena* (1516)	319-327	
	VII. *Diuinum Apiarium* (1520)	329-335	
	IX. *Thalichristia* (1522)	337-341	
4	**Estudios y anexos**		
4.1.	El presente volumen	343	
	Antonio de Nebrija y la *Gramática sobre la lengua castellana*		
	1. Formación y carrera profesional: «la cuenta de su vida»	345-366 *(3,3%)*	
	2. Nebrija y la gramática. «El negocio de la gramática»	367-385 *(2,9%)*	
	2.1. De la ciencia del lenguaje al arte de las letras		
	2.2. Los textos escolares humanistas		
	2.3. Áreas cultivadas por los humanistas		
	2.3.1. Ortografía		
	2.3.2. Prosodia y métrica		
	2.3.3. Morfología		
	2.3.4. Sintaxis		
	2.3.5. Materia complementaria		
	2.4. Método descriptivo		

<table>
<tr><td rowspan="20">4.2.</td><td rowspan="19">3.</td><td colspan="4">El proyecto de Nebrija</td><td rowspan="19">386-449
(9,7%)</td><td rowspan="20">345-452
(16,4%)</td><td rowspan="20">343-653
(47,1%)</td></tr>
<tr><td rowspan="5">1.</td><td colspan="3">La gramática latina: las «Introductiones»</td><td rowspan="5">386-401
(2,4%)</td></tr>
<tr><td>1.</td><td colspan="2">Primera edición</td></tr>
<tr><td>2.</td><td colspan="2">Segunda edición</td></tr>
<tr><td>3.</td><td colspan="2">Tercera edición</td></tr>
<tr><td>4.</td><td colspan="2">Sentido de la obra gramatical sobre el latín</td></tr>
<tr><td rowspan="13">2.</td><td colspan="3">La gramática de la lengua castellana</td><td rowspan="13">402-449
(7,3%)</td></tr>
<tr><td>1.</td><td colspan="2">Motivaciones</td></tr>
<tr><td>2.</td><td colspan="2">Obra de madurez</td></tr>
<tr><td>3.</td><td colspan="2">La redacción</td></tr>
<tr><td>4.</td><td colspan="2">Aspectos formales</td></tr>
<tr><td rowspan="8">5.</td><td colspan="2">La doctrina</td></tr>
<tr><td>1.</td><td>De la ortografía</td></tr>
<tr><td>2.</td><td>De la prosodia y sílaba</td></tr>
<tr><td>3.</td><td>De la etimología i dición</td></tr>
<tr><td>4.</td><td>De sintaxi i orden delas diez partes dela oración</td></tr>
<tr><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td>4.</td><td colspan="4">Propósito y agradecimientos</td><td>450-452</td></tr>
<tr><td>4.3.</td><td colspan="5">Noticia bibliográfica</td><td>453-470
(2,7%)</td></tr>
<tr><td>4.4.</td><td colspan="5">Esta edición</td><td>471-479
(1,4%)</td></tr>
<tr><td>4.5.</td><td colspan="5">Aparato crítico</td><td>481-490
(1,5%)</td></tr>
<tr><td>4.6.</td><td colspan="5">Notas complementarias</td><td>491-586
(14,6%)</td></tr>
<tr><td rowspan="4">4.7.</td><td colspan="5">Bibliografía</td><td rowspan="4">587-623
(5,6%)</td></tr>
<tr><td>1.</td><td colspan="3">Obras de Nebrija más citadas y abreviaturas correspondientes</td><td>587-588</td></tr>
<tr><td>2.</td><td colspan="3">Principales fuentes citadas</td><td>588-592</td></tr>
<tr><td>3.</td><td colspan="3">Estudios</td><td>592-623</td></tr>
<tr><td>4.8.</td><td colspan="5">Glosario nebrisense</td><td>625-637</td></tr>
<tr><td>4.9.</td><td colspan="5">Gramática de Nebrija y gramáticas académicas</td><td>639-644</td></tr>
<tr><td>4.10.</td><td colspan="5">Índice analítico</td><td>645-653</td></tr>
</table>

Para el cálculo de los porcentajes que aparecen en algunas casillas bajo el número de páginas se ha aceptado que LR tiene 658 páginas (se desprecian cuatro no numeradas de la *Tabla* final y se suman cuatro numeradas en romano de la *Presentación*). Tales porcentajes dicen del peso de cada parte en el conjunto final; su examen da pautas para elaborar la tabla II, la cual permite concluir:

(i) que LR se distribuye a partes casi iguales entre textos y estudios: mitad y mitad;

(ii) que solo un cuarto del volumen total está ocupado por el texto que da nombre a todo el conjunto, la *GC*;

(iii) que todo un cuarto de ese volumen lo llenan textos nebrisenses importantísimos que no se anuncian desde el título general de LR;

(iv) que otro cuarto –esto es, poco más de la mitad de los estudios– está destinado a presentar aspectos diversos concernientes propiamente a la *GC*;

(v) que el resto de LR se ocupa de cuestiones relativas a Nebrija directamente y, menos directamente, a *GC* (la vida, la gramática humanista, otras obras nebrisenses, …);

(vi) que la bibliografía, de todo el universo nebrisense, colma un 5,6% de LR, lo que equivale a treinta y siete páginas.

Tabla II. El peso de algunas partes en el conjunto de LR

Textos	Texto de la *GC*	26,3	51,7
	Otros textos nebrisenses	25,4	
Estudios	Sobre la vida	3,3	47,1
	Sobre la gramática pre-Nebrija	2,9	
	Sobre las *Introductiones*	2,4	
	Internos sobre la *GC*	7,3	
	Varios sobre la *GC* (4.3+4.4+4.5+4.6 de la Tabla I)	20,2	
	Bibliografía	5,6	

En lo que sigue se encontrarán epígrafes numerados con las cifras que se encuentran en la columna de la izquierda de la tabla I.

1. En cumplimiento del documento programático de la *Biblioteca clásica de la Real Academia Española* (*BCRAE*) (http://www.bcrae.es/), en LR "el lector entra directamente en el texto, al que sólo [*sic*] antecede una breve introducción sobre el autor y la obra": es la *Presentación*, cuya

responsabilidad se atribuye en el encabezado de las páginas pares a la propia RAE.

Es un texto modélico que alcanza plenamente sus objetivos: presentar a Nebrija, introducir una panorámica de la globalidad de su aportación cultural y literaria (de "letras", no de "literatura"), tratar de ubicar la *GC* en ese contexto letrado propiamente nebrisense. Se ofrece, pues, al lector aquí un primer y elemental boceto de una imagen de Nebrija.

Tal vez se podrían haber evitado, tan prematuramente al menos, juicios –por parte de los responsables de esta *Presentación*– como el de que la *GC* "es una obra marginal, poco menos que una extravagancia, dentro del proyecto intelectual de Nebrija" o "un capricho genial". Sí que parece –y es– genial, pero no un capricho[4]; sí que parece –y puede que sea– extravagante[5], pero no marginal: todo apunta a que la *GC* no es sino otra pieza bien integrada en un conjunto al servicio de un plan, un instrumento más de los muchos que Nebrija puso al servicio del aprendizaje, estudio, conocimiento y disfrute del buen latín, el "designio último" (*Presentación*: IX) de su prolongada y abultada labor.

A nadie se le puede ocurrir hoy en día dejar de pensar que Nebrija era ante todo latinista en un sentido bastante pleno de la palabra, que tenía el convencimiento de que el buen latín era el fundamento de todo el constructo cultural al que dedicó toda su vida profesional y profesoral, o que puso todo su empeño en conocerlo, describirlo y difundirlo. Es cosa sabida. Todo apunta a que la *GC* no es una obra aislada o de importancia secundaria –esto es: marginal– sino un componente más de primer orden en una planificación educativa y cultural, otro paso "en el programa global nebrisense de renovación de los estudios latinos y, por ese medio, de mejora de todas las humanidades"[6]. Es algo, por lo demás, así reconocido por Nebrija en el prólogo de la *GC* (LR: 9-10; cuando reivindica la invención "de obra tan necesaria" o cuando formula los famosos tres "provechos" de su obra castellana) y en el propio LR, más adelante (en [4.2.3.2.1.] *Motivaciones*: 402-404).

[4] No, desde luego, en ninguna de las acepciones del *DRAE*-2001 y aún menos en la primera de ellas: "Determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original".

[5] Esto es, "que se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar", "raro, extraño, desacostumbrado, excesivamente peculiar u original". Una valoración parecida (la *GC* no pasa de ser "a irrelevant eccentricity") ya en investigador tan comedido, imparcial y generalmente acertado como Padley 1988: 165.

[6] Esparza Torres (1995), Gómez Asencio (2006a y 2006b: 35).

Con bastante fortuna, se traen a la *Presentación* algunos pasajes de Nebrija; sabemos –pero no se dice– que parte de ellos ha sido extraída del prólogo a las *Introduciones latinas contrapuesto el romance al latín*, obra no aparecida "en 1488" sino "hacia 1488", como acertadamente se sostiene en el propio LR (en [4.7.1.] *Bibliografía*: 587).

La afirmación de que el progresivo crecimiento de las *Introductiones latinae* a partir de su edición *princeps* de 1481 las llevó a "convertirse en una monumental enciclopedia de lingüística" tal vez podría haberse matizado; por ejemplo, así "enciclopedia *de latín*", o así: "lingüística *latina*" (esto último siempre y cuando se acepte que en la época había "lingüística", y siempre y cuando por tal se entienda una concepción de la "gramática" muy diferente de la actual y en la que recibían albergue aspectos del lenguaje muy diversos pero canónicos y, desde luego, no tantos como aquellos de los que se ocupa y ha ocupado la Lingüística).

La cuestión de lo descriptivo y lo prescriptivo en gramática es compleja, tanto que podría haberse omitido de una introducción necesaria y deliberadamente parva:

> "En la *Gramática* estimamos hoy sobre todo la novedad y la perspicacia de los elementos descriptivos; al autor sin duda le importaban más los prescriptivos, guiados siempre por el ejemplo del latín" (*Presentación*: xii).

Se anuncian ahí puntos de vista y se sugieren interpretaciones que merecen comentario. Por una parte, el de la determinación de los modelos lingüísticos, de quiénes y en qué condiciones marcan las pautas de aquellos aspectos y usos de la lengua (castellana) que deben ser llevados hasta la gramática (castellana); en efecto: *(i)* la gramática *doctrinal*, la "que contiene los preceptos i reglas del arte", debe ser "cogida del uso de aquellos que tienen autoridad para lo poder hacer" (*GC*, en LR: 15); *(ii)* no se encuentra *index auctorum*, esto es, de las personas que gozan de esa autoridad, en la *GC* (sí, en cambio, en las *Introductiones latinae*) *(iii)* y Nebrija acaba tomando la decisión de "atribuirse a sí mismo el papel de árbitro único de lo «bueno», de lo «correcto»" (Gómez Asencio 2006b: 52-54); ahora bien: nadie nunca había hecho eso antes con una lengua viva y activa, con una lengua en plena ebullición y expansión, con una lengua vernácula.

Por otro lado, toda gramática –al menos "tradicional"– es simultáneamente descriptiva y prescriptiva: es descriptiva de una variedad de la lengua, justamente la seleccionada por el autor, en función de los criterios que él mismo establezca o sencillamente adopte, para ser elevada hasta

el libro de gramática, esto es, para ser gramatizada; y es prescriptiva en la medida en que trata de imponer o sugiere esa variedad escogida por el gramático y considerada como preferible por las razones que sean. Hay, pues, un asunto ligado a qué variedad de la lengua elige el gramático, otro vinculado a por qué y cómo la elige, y un tercero que atiende a cómo la describe. En el fondo, los elementos descriptivos y los prescriptivos de la *GC* son los mismos, y nos interesan –o deberían interesarnos– por igual. No resulta tarea fácil deslindar cuándo Nebrija tenía consciencia de estar describiendo y cuándo prescribiendo; cuando hacía una cosa hacía la otra, toda vez que ya tenía decidida la variedad del castellano que iba a consagrar (que no era sino –como suele pasar– la de "los varones doctos" y, presumiblemente, coincidiría en buena medida con la suya propia, al menos en aquellas situaciones en las que la empleaba consciente y formalmente) (Eberenz (1996), Echenique Elizondo (2006), Bustos Tovar (1983), Lozano en LR: 434).

Finalmente, cada cual estima lo que estima conveniente; y hoy en día hay quienes, con legitimidad epistemológica, metodológica y cultural, han decidido apreciar –sea sobre todo, sea a más del componente descriptivo-prescriptivo gramatizador– los interesantísimos aspectos teóricos, terminológicos, conceptuales que se contienen en la *GC* y entre los que se cuentan la deslatinización de la gramática, la castellanización del proceso gramatizador, la autonomía descriptiva concedida al español, la adaptación de los moldes gramaticales viejos de una lengua muerta a la realidad de una lengua nueva, viva y muy diferente, la coherencia interna de la obra, su grado de adecuación descriptiva, etc.

2. – 4.4. – 4.5. – 4.6. No hay remedio: todo el que edita tiene que tomar decisiones y ha de ser coherente y consecuente con ellas; adopte las que adopte, sucede siempre que podría haber tomado otras igualmente plausibles o rechazables en función del tipo de edición que pretenda, del tipo de público a que se destine, del soporte en que se lleve a efecto, etc. Sea esta decisión: modernizar en el texto editado el uso de las tildes según la ortografía al uso actual; es correcta si se ajusta a unos fines y destinatarios y si se aplica sin concesiones; lo es igualmente la decisión contraria: dejar intacto el uso de las tildes tal y como se encuentra en el texto editado, si todo se destina a otros fines y destinatarios y se aplica sin concesiones. En ambos casos hay renuncias justificadas por objetivos y/o público. Se podría también editar adoptando ambas decisiones: con tildes modernas y con tildes originales, y disponer el texto de acuerdo con ello,

lo que redundaría en complejidades y dificultades añadidas, igualmente censurables o plausibles. No hay remedio: hay que tomar decisiones y arrostrarlas.

Las decisiones que se han tomado aquí (grafías, tildes, división en párrafos, mayúsculas, puntuación, etc.) son arbitrarias, como cualesquiera otras, pero perfectamente admisibles y quedan bien justificadas internamente en LR: [4.4.] 471-479 (aunque quizá esta explicación aparezca un poco tarde: a trescientas páginas del texto, que se encuentra en LR: [2]: 1-173). A lo largo de la edición propiamente dicha de la *GC* son respetadas y se alcanza un grado alto de consecuencia. Todo bien, pues, por aquí; salvando la atribución de carácter *alveolar* a los sonidos representados por <x> (*xenabe, xabón*) y por <g, i, j> (*gente, origen, maior, io, ia*) cuando son claramente palatales: sordo el primero y sonoro el segundo, más o menos [š] y [y] respectivamente (según transcripción del alfabeto fonético de la *RFE*).

La sección [4.4.] está explícitamente cofirmada por Carmen Lozano y por el director de la *BCRAE*, lo que ha de entenderse –creo– como señal de compromiso y corresponsabilidad de ambos en esa toma de decisiones. La responsabilidad es, en cambio, toda de Carmen Lozano (declaración en LR: [v] y en la parte posterior de la sobrecubierta) en su ejecución: edición propiamente dicha y sus notas al pie [2], aparato crítico [4.5.] y notas complementarias [4.6.][7]; esta misma profesora de Filología latina de la Universidad de Valladolid es la firmante única de la sección [4.2.] = LR: 345-452, como el director de la *BCRAE* lo es de la [4.1.] = LR: 343.

Todo por aquí rezuma erudición, conocimientos, sabiduría, dominio de la materia, rigor en la aplicación del método, amor por el trabajo y el detalle, profesionalidad, sin concesiones a la molicie ni al descuido. No ha lugar en esta nota para entrar en detalles: la generalidad es apabullante y los pormenores, cuidadísimos. Excelente trabajo: de edición, de anotación, de comentarios, de apreciaciones sobre asuntos delicados de la sintaxis. Nada debería enturbiar el juicio de excelencia para el trabajo de esta profesora[8]. Pocas personas conocen como ella el contexto latino

[7] Queda por saber en qué ha consistido la colaboración prestada aquí por Raúl Orellana (LR: [vi]).

[8] Y ello con independencia de que el autor de esta nota comparta una por una cada idea, interpretación, sugerencia, intuición, etc. allí sostenida (lo que no es, en cada detalle concreto, el caso). Personalmente, no podría suscribir cada apunte de los muchos que aquí se contienen y podría suscribir otros que aquí ni se insinúan, pero eso ni empaña ni desmerece.

–imperial, medieval, humanista– de las gramáticas latinas del Renacimiento europeo, la tradición gramatical. Y eso se nota: en las conexiones que se establecen entre ideas, autores y datos; en la determinación acertada de "fuentes" o de líneas de influencias o de mera comunidad de doctrinas y creencias entre autores diversos y en ocasiones lejanos; en las referencias cruzadas con otras obras del propio Nebrija; en los cotejos entre su *GC* y sus gramáticas latinas. De ahí que esta parte de LR brille con luz propia. El lector encontrará en estos epígrafes informaciones y reflexiones de primera calidad, cual si de una enciclopedia de la gramática (latina) renacentista se tratase.

3. En las *Paginae nebrissenses* se ofrece una buena antología de textos, ordenados según cronología, al cuidado de Felipe González Vega, profesor de Filología latina en la Universidad del País Vasco. Cada texto se antecede de una nota con su referencia bibliográfica, un breve sumario de su contenido y alguna breve anotación que orienta bien al lector. Todo aquí es –confío en que se me perdone el neologismo/tecnicismo– muy lecturable, se lee y se comprende bien sin necesidad de realizar grandes esfuerzos, se avanza con comodidad y placer por entre las líneas.

Dos de los textos se encuentran en su castellano original (el prólogo a las *Introduciones latinas contrapuesto el romance al latín*, de hacia 1488, y la genial –y actualísima– *Epístola del maestro de Lebrixa al cardenal*, de entre 1507 y 1516). Dos joyas. Es un lujo, y será un gozo, para los lectores disponer de esos escritos en contexto y en edición tan fácilmente accesible. Ofrecen en verdad una imagen acertada y fiel de algunos puntos de vista epistemológicos y de método, y de algún rasgo poderoso de la personalidad de Nebrija (que lo hace al tiempo atrayente y repelente); y ello, además, de primera mano, esto es, como autobiografía.

Los otros siete fueron escritos por Nebrija en latín y se presentan acompañados en las páginas pares en excelente y muy legible y atractiva traducción que gana la voluntad del lector para continuar con ese quehacer. Hay grados de dificultad aquí: unos son más livianos y otros más duros para el lector común (así como para el especializado), pero es innegable que su conjunto, con los apoyos de cada nota antecedente, sirve mucho para el propósito para el que fueron concebidos: conocer mejor el trabajo intelectual y filológico de Nebrija al servicio de la latinidad y del buen latín. Sean, pues, bienvenidos como acompañamiento.

Es cierto que ofrecen una imagen buena –no sé si "cabal"– "de la evolución intelectual de nuestro humanista"; lo es menos que se trata en

su integridad de "textos de estricta índole gramatical" (LR: 177): unos son, en efecto, de esa naturaleza; otros, en cambio, se revisten de un carácter más bien léxico (sea el VII), y otros ni de lo uno ni de lo otro (sean el V., el VIII o el IX), lo que no les resta interés en absoluto, pero sí algo de idoneidad como complemento de la *GC*.

Estas *Paginae nebrissenses* ayudan, sin duda, a entender la figura de Nebrija, la complejidad de su pensamiento –gramatical y no gramatical; latino más que castellano– y algunos de los avatares de su evolución intelectual y personal, pero no su *GC* (sobre todo aquellos que fueron publicados con posterioridad a 1492), que es de lo que debería tratarse según el título de LR.

Por último: *(i)* entiendo que las grafías *ociosus* por *otiosus* o *concio* por *contio* no son palatalizaciones (LR: 177); lo serían en latín eclesiástico y/o en latín pronunciado a la italiana, pero no al modo español, donde –salvo error– <c+i> no sonaba [ĉ] por esas fechas; *(ii)* el lector habría agradecido que se aclarara qué debe entender por "u líquida" o por "vocales aspiradas" (LR: 185); *(iii)* en LR: 309 se menciona "la partícula ilativa: *i* / *y*"; los casos que he encontrado son de la conjunción copulativa *y*[9].

4.2. De nuevo, Carmen Lozano vuelve a dar excelentes y numerosas muestras de su dominio del tema y de la bibliografía que lo ha tratado. Se suceden aquí:

4.2.1. Un esbozo bien elaborado y de narración atractiva sobre la vida de Nebrija, con apuntes muy interesantes sobre algunos de los rasgos más destacados o destacables de su carácter.

4.2.2. Un bosquejo bien documentado y expuesto sobre la transición de la gramática medieval hasta la humanista, de los intereses y métodos de estos nuevos latinistas, y de los caracteres más relevantes de las nuevas gramáticas humanistas, sea en lo que toca a la forma y estructura de los tratados, sea por lo que atañe a los aspectos doctrinales y a los ámbitos de la lengua atendidos y cultivados.

4.2.3. Un estudio del así llamado "proyecto de Nebrija", donde se incluyen los dos apartados que siguen.

4.2.3.1. El primero, centrado en la gramática latina, las *Introductiones latinae*. Se consideran aquí, otra vez: el propósito de Nebrija, la innovación metodológica que representa, y su plasmación en un texto escolar;

[9] Así llamada, de hecho, también en LR: 476.

sus diversas remodelaciones y ampliaciones moldeadas en sucesivas ediciones (1481, ¿1485? y 1495) y reimpresiones.

4.2.3.2. Uno segundo, focalizado ya por fin, después de tanto preámbulo, en la *GC*. Ocupa, ya se ha dicho, 48 páginas, un 7,3% del total del volumen. Bien trazado y conducido se halla igualmente este trabajo, e igualmente impregnado de una fuerte orientación pro-latina o latinista: el latín, los gramáticos latinos y las gramáticas latinas del propio Nebrija planean por cada página. Se van examinando sucesivamente: los objetivos del maestro al componer esta obra (los tres "provechos" y los "tres géneros de hombres"); el período de su vida en que la compuso; las fases de redacción; la estructura formal externa y la disposición secuencial de sus contenidos[10]; y, finalmente, la exposición de la así llamada "doctrina". Aquí se analizan con diverso grado de pormenor las ideas que Nebrija sustenta referentes a ortografía, prosodia, morfología y sintaxis en la *GC*[11]. Y, de nuevo, todo ello se considera en el marco –y en estrecha dependencia– de la gramática latina precedente, sea del propio Nebrija sea de otros autores. Los detalles, naturalmente, los encontrará el lector interesado en el propio texto, con el que aprenderá muchísimo acerca de ideas nebrisenses y del tratamiento nebrisense de asuntos de gramática del español, y ello de modo ameno y crítico.

4.3. Magistral, como siempre, e impecable el trabajo de Julián Martín Abad. Sin comentarios para esta *Noticia bibliográfica* que no sean de admiración por la erudición, el conocimiento del medio, la perspicacia y el *savoir faire* que aquí se despliega. A ello se debe añadir un punto de gratitud por poner al alcance de todos una excelente descripción de la *princeps*, la gama de incunables conservados de la *GC* con su localización actual y sus reproducciones facsimilares, etc.; y otro por la narración, con su intriga, de todo lo relacionado con el taller *anónimo* de Juan de Porras, impresor de la *GC* muy probablemente.

Un trío de apostillas livianas, de todos modos y con todo respeto: *(i)* hay una errata (que no error) evidente cuando en LR: 453 se lee que la gramática vio la luz el "19 VIII 1492"; de hecho, más abajo en la

[10] Lo que en buena medida viene condicionado por los "provechos" y los "géneros de hombres". Por esas sendas ya habían transitado antes, entre otros, Ridruejo (1994) y a Gómez Asencio (2006a), a quienes la autora podría haber recurrido y citado.

[11] En secciones sucesivas así llamadas: *De la ortografía* y *De la prosodia y sílaba* (a la moderna), *De la etimología i dición* y *De sintaxi i orden delas diez partes dela oración* (casi a la nebrisense).

descripción del colofón pone "xviij de Agosto", que es lo correcto; *(ii)* del ejemplar de la Biblioteca Colombina se reprodujo un facsímil –no mencionado en su sitio, en LR: 467[12]– por Ediciones de cultura hispánica/ Instituto de Cooperación internacional, Madrid, 1992 (ISBN 84-7232-624-4); *(iii)* el trabajo de Florencio Marcos citado en LR: 463 titulado "En el V centenario de la introducción de la imprenta en España. Salamanca y las primeras prensas españolas" no apareció en de *El Adelantado*, un diario de Segovia, sino *El Adelanto*, periódico salmantino[13].

4.7. Como ya se dejó especificado (tabla I), la *Bibliografía* ocupa treinta y siete páginas, y se distribuye en tres apartados. Uno para las *Obras de Nebrija más citadas*; como cabe, se recogen aquí las ediciones de la *GC* que se han manejado (además de varios ejemplares del incunable, las de González-Llubera (1926), Galindo-Ortiz (1946), Quilis (1980) y Esparza-Sarmiento (1992)). Extraña algo que, dadas su utilidad, gratuidad y comodidad de uso, no se haga referencia a alguna de las muchas ediciones de la *GC* –o de otras obras nebrisenses– que se encuentran disponibles en la red[14]. El lector interesado o curioso lo agradecería.

Un segundo apartado se destina a las *Principales fuentes citadas* (cuatro páginas; casi ochenta entradas). No queda claro qué debe entenderse: ¿fuentes de los editores para su trabajo?, ¿fuentes de Nebrija en general?, ¿fuentes de la *GC* específicamente?; esto último –el título de LR– se antoja improbable en el caso de varias de las obras ahí contenidas, las cuales fueron publicadas después de 1492 y no pudieron, pues, servir a Nebrija para configurar su *GC*, aunque sí quizá su pensamiento global y de madurez.

[12] Pero sí en Esparza-Niederehe 1999: 262, número 750.

[13] Mi gratitud para Rosana Hernández, redactora de *El Adelanto* salmantino, quien supo hacerse con una fotografía de la página en cuestión.

[14] En una búsqueda improvisada y nada demorada he encontrado (2 de octubre de 2012) estas de la *GC*: http://www.antoniodenebrija.org/indice.html; http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/12Octubre/Lenguas/Castellano/ (reproducción fotográfica digitalizada del ejemplar de 1492 de la Biblioteca Nacional de España); http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=5&ved=0CEEQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.ataun.net%2FBIBLIOTECAGRATUITA%2FCl%25C3%25A1sicos%2520en%2520Espa%25C3%25B1ol%2FAntonio%2520de%2520Nebrija%2FGram%25C3%25A1tica%2520de%2520la%2520lengua%2520Castellana.pdf&ei=87xqUJ-BGZSLhQfBiYDIDw&usg=AFQjCNHrWmPT5uvqQpKESq2JqT2D-W1gZg&sig2=HT8J0ppqtFE9PbMEBsGIGQ; https://play.google.com/store/books/details?id=ClmdQHI1WvoC&rdid=book-ClmdQHI1WvoC&rdot=1 (es la edición de hacia 1740 o 1744 atribuida al conde de Saceda).

El tercero y más voluminoso (treinta y dos páginas de *Estudios*) es una excelente bibliografía –claro que selecta[15]– sobre Nebrija; se complementa con el capítulo III "Fuentes bibliográficas y estudios" de Esparza-Niederehe (1999: 265-295), lo amplía y lo actualiza. Se contiene ahí una buena cantidad de estudios sobre Nebrija, pero obviamente no todos; no quisiera yo pecar de escrupuloso con esto ni cargar más de la cuenta una relación tan completa y bien elaborada, pero se echa en falta la mención de Auroux (2006), Eberenz (1996), Echenique (2006), Kukenheim (1974), Girón Alconchel (2001), Gómez Asencio (1995, 2006a[16] y 2006b), del fundamental Padley (1976, 1985 y 1988), Stammerjohann (2009), o la del conde de la Viñaza (1893), así como la de Esparza (2008), bien útil en general[17], desde todos los cuales se aportan visiones diferentes e interesantes del autor y de su trabajo. Etc. Sucede, frente a eso, que muchos de los *Estudios* que sí se relacionan no parece, *a priori*, que puedan aportar demasiado a una cabal comprensión de la *GC* (ni de la figura del lebrijano) dados su temática e intereses lejanos de tal obra (o de su autor); eludo su cita y la prolijidad, pero no puedo resistir la difícil tentación de traer hasta aquí la mención de *Don Quijote de la Mancha* (Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004), de *De los nombres de Cristo* (*ídem*, 2008) o del *Lazarillo de Tormes* (Crítica, 1987). Se acoge, pues, aquí –y así se declara– una *Bibliografía* y no una lista de *Referencias bibliográficas*, lo que tal vez hubiese resultado más práctico y orientador vistos el título de LR y los objetivos de la *BCRAE*.

Como colaboradores en la elaboración de este apartado se menciona (LR: [VI], pero no aquí) a Sandra España y a Guillermo Serés. No nos es dado saber si ellos han aportado entradas o si, más bien, han trabajado en la ordenación, catalogación y limpia de los elementos aducidos por los otros colaboradores del volumen; esto es, no se puede deducir quién ha puesto qué. El resultado es una bibliografía acumulativa y ordenada alfabéticamente, cuando podría haberse ofrecido una bibliografía selectiva y ordenada temáticamente, por ejemplo según áreas de trabajo e intereses

[15] Son improbables las bibliografías exhaustivas. Ello no obstante, en LR: 352 nota 20, se advierte que las de Odriozola (1946) y Esparza-Niederehe (1999) no lo son, esto es, no recogen todas las ediciones de Nebrija; es cierto eso, pero se aproximan bastante a serlo: nótese que solo se alcanzan a mencionar, para completarlas, "dos aportaciones recientes" (una de 1997 y otra "en preparación").

[16] Este citado en LR: 586 pero no relacionado en la bibliografía.

[17] El capítulo V "La consolidación de la lingüística española: Antonio de Nebrija" ocupa 76 páginas y da cabida a 378 entradas (de la 625 a la 1003).

del propio Nebrija (ideas lingüísticas, gramática, léxico, latín, castellano, medidas, retórica, sagradas escrituras, ortografía, …) o de las personas eventualmente curiosas por su trabajo. Otro resultado es que ciertos autores predominan con claridad por la abundancia de sus entradas: F. González Vega, R. Pellén, S. Rizzo (6), W. K. Percival, E. Pérez Rodríguez, F. Tollis (7), M. Á. Esparza (8), J. Gil Fernández (9), C. Codoñer (10), L. García-Macho (14), C. Lozano (14) y el director de la *BCRAE* (23).

4.8. El *Glosario nebrisense* se debe al cuidado de Lourdes García-Macho, profesora de Lengua española de la UNED. Consiste en una selección personal de unas "cuatrocientas palabras" que Nebrija usó con algún propósito en la *GC* junto a su glosa "con los términos en que el autor las presenta en uno o varios lemas del *Vocabulario* español-latino de hacia 1494". Se trata, pues, de un cotejo de términos selectos que hacen acto de aparición en las dos obras referidas. Se encuentran aquí las palabras que a la autora del glosario han parecido "más necesitadas de explicación o de mayor interés por otras razones" (LR: 625). Se presenta a continuación la primera de cada página a fin de que el lector de esta nota se haga una composición de lugar:

abadía, dignidad de aquestos [abad, abadessa]: *abbatia*
adolecer: *aegroto, langueo*
alhóstigo, árbol: *pistacius*; fruta deste árbol: *pistacium*
arador, el gañán que ara: *arator*; el de la mano: *acarus*
canónigo de iglesia: *canonicus*
emmudecer / emmudecerse: *obmuteo, obmutesco*
gómito: *uomitus, uomitio*; *nautea, nausea orexis*; vómito, lo mesmo es que gómito
linaza, simiente de lino: *lini semen*
nao para mercaderia: *nauis oneraria*; barco de nao o esquife: *scapha*
proveído / proueído: *prouidus, prouidens*
Santiago: *Diuus Iacobus*; de Galizia: *Compostella*
Toledo, ciudad de Castilla: *Toletum*

4.9. Lo que el lector encuentra bajo el título de *Gramática de Nebrija y gramáticas académicas* no es un cotejo sustancial entre la una y varias de las otras; es una mera lista de términos técnicos y de "palabras gramaticales" (*que, quien, más, mesmo*, etc.) que se encuentran en la *GC* –según el orden en que aparecen– junto con la referencia a las secciones de dos y solo dos gramáticas recientes en las que tales conceptos y térmi-

nos son tratados. De estas dos "gramáticas académicas" solo una lo es en sentido estricto, esto es, solo una es propiamente de la autoría de la RAE (junto con Asociación de academias de la lengua española–ASALE), la *Nueva gramática de la lengua española* (Madrid, Espasa, 2009[18]); la otra es la *Gramática descriptiva de la lengua española* dirigida por I. Bosque y V. Demonte, patrocinada por la RAE pero no "académica" (Madrid, Espasa, 1999). Así, por ejemplo:

> GC III, 13. Del participio
> participio RAE 27.8.-27.11; GD 4.4.1

Según se dice, se "recogen aquí los principales conceptos tratados por Nebrija" (LR: 639), pero no nos es dado saber por qué son principales, desde qué perspectivas, ni para quién lo son: ¿para el propio Nebrija?, ¿para nosotros?

Y final/Salida

I. Toda edición de un clásico debe ser bienvenida; doblemente –por los que se dedican al cultivo de la historiografía lingüística– cuando se trata, como es el caso, de un gramático; y triplemente cuando el trabajo está bien elaborado y presentado. Este es el caso. Bienvenida sea, pues, esta edición de la *GC*.

Se trata de un libro bien compuesto, cuidado en lo general y en los detalles, desde la encuadernación en tapa dura hasta los tipos, muy bien elegidos y distribuidos –hay *savoir faire* ahí–, pasando por la sobrecubierta y esa guía pautada de su parte interior con la "numeración [que] corresponde a los renglones del texto" que tan bien viene para la consulta crítica y tranquila, pausada. Tan impecablemente impreso, a pesar de la dificultad de algunos símbolos y de algunas páginas, que resulta difícil hallar alguna de las inevitables erratas[19].

No acaba, con todo, de ser un libro cómodo. Está dispuesto en una estructura algo compleja (que se ha tratado de reflejar en la tabla I de

[18] En LR: 639 aparece citada como solo de la RAE, sin mención a la Asociación de academias de la lengua española, y como de 2010.

[19] De hecho, el *fuéseis* [*sic*, con su tilde] de LR: 192 ni siquiera lo parece (como no deben de serlo las tildes de los demostrativos: *éste*, *éstas*, etc.; *passim*); pero sí el "*no se qué indignidad*" por "*no sé qué indignidad*" del mismo lugar, el "con sus transcripción moderna" (LR: 466 n. 25), el "con un determinados rasgos" (LR: 473), o "*Introducciones latinas*" por "*Introduciones latinas*" (LR: 587).

aquí arriba) y en la que el lector no siempre se encuentra con facilidad. No se entiende, por ejemplo, por qué [4.7.] *Bibliografía* va delante de [4.8.] *Glosario nebrisense* y de [4.9.] *Gramática de Nebrija y gramáticas académicas*[20] cuando en estas dos secciones se contienen referencias bibliográficas. Se antoja que [4.1.] *El presente volumen* habría estado mejor ubicado inmediatamente detrás de [1.] *Presentación* y delante de todo el contenido del volumen en cuestión. El llamado [4.10.] *Índice analítico*, situado en las páginas finales, no recoge informaciones de todo el volumen –según parecen sugerir su nombre y su ubicación– sino sola y exclusivamente de la *GC* (=LR: 1-173); tal vez podría haberse colocado inmediatamente detrás de ella (o haberlo denominado de manera menos opaca). Etc.

Falta, y lo considero poco menos que imprescindible en volumen tan denso y extenso, un índice de aquellos autores mencionados como fuentes o como referencias en los estudios y en las notas, con indicación de las páginas en que sus trabajos se encuentran citados o han sido utilizados. Y habría sido francamente útil un índice de materias abarcador de lo tratado en todo el volumen.

Los cruces de información son poco menos que imposibles en libro tan largo sobre tema tan concreto: ello redunda en reiteraciones inevitables y acontece muy especialmente entre las notas al pie del texto editado ([2.]), las notas complementarias ([4.6.]) y el estudio de la *GC* ([4.2.3.2.]).

Son, en todo caso y como se ve, asuntos pocos y de poca monta.

II. No queda bien definido el papel que las instituciones han desempeñado en esto: no se sabe qué parte de la responsabilidad total es de la RAE en tanto que corporación de servicio público; y, desde luego, queda por explicar la función de la Asociación de academias de la lengua española (ASALE), mencionada solamente en la solapa izquierda de la sobrecubierta.

El libro tiene un depósito legal, como corresponde, pero dos ISBN (colofón; LR: [659]): uno de Círculo de lectores S.A.–Galaxia Gutenberg y otro de Galaxia Gutenberg–Círculo de lectores S.A.; es curioso que uno y otro no coincidan, ni en el número de páginas (680 *vs* 668[21]) ni en la fecha de edición (04/2011 *vs* 05/2011), ni en las materias (CFK – Gramática, sintaxis y morfología *vs* CJBG – Gramática y vocabulario).

[20] Sección, por cierto, llamada "Gramáticas nebrisense y académicas" en los encabezados de las páginas impares de LR: 639-644.

[21] No han contado las pp. [I]-XII.

III. En el ya referido documento programático de la *BCRAE* (http://www.bcrae.es/) se expone que en ella se contienen "las obras que pueden considerarse el núcleo esencial de la tradición *literaria* española e hispanoamericana hasta finales del siglo XIX"; ello en consonancia con el artículo primero de los estatutos de la RAE, igualmente citado allí, donde se regula que la corporación "divulgará los escritos *literarios*, especialmente clásicos" (las cursivas, mías). Nada más difícil que definir los conceptos de *literatura* y de *literario*, justificar internamente y con cierto grado de objetividad los autores u obras que se incluyen en un canon, o determinar sin sombras cuáles son los grandes libros y los grandes escritores en lengua española –más aún si se trata de una lista cerrada, constreñida por una cifra exacta decidida de antemano sobre la base de criterios no desvelados. En la *BCRAE* se contiene poesía, teatro y, mayormente, prosa, de la cual sobre todo textos narrativos; además de la *GC*, el otro texto de carácter "lingüístico" incluido en la lista es el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, tan distante desde cualquier punto de vista que se considere de una gramática. No se perfilan bien los motivos por los que la *GC* se incluye en esta colección; es un texto que no se acaba de avenir perfectamente con el resto de sus compañeros de la lista de los 111 principales: la temática de la obra, la disposición del texto, el género discursivo, la "prosa áspera" (LR: 478) de Nebrija –no en el prólogo, pero sí por lo general en el texto propiamente dicho–, la controversia acerca de si es un texto "literario" no invitan a incluirlo con naturalidad en el canon de los escritos literarios o de la tradición literaria en lengua española; desde luego, no más que otros impecablemente bien escritos en excelente prosa castellana, igualmente descriptivos/prescriptivos, igualmente gramáticas e igualmente influyentes en el desarrollo del español y, tal vez, en la configuración del propio canon; sean las gramáticas de Gonzalo Correas (1626-1627), Vicente Salvá (1835), Andrés Bello (1847) o la misma edición *princeps* de la gramática de la RAE (1771).

IV. ¿Para qué géneros de personas se compuso esta obra? Se insinúan dos niveles de lectura y de lectores (LR: 474): el de los expertos (filólogo y/o lingüista) y el de los cultos y curiosos ("cualquier hispanohablante ilustrado"). Tales son los destinatarios, parece, del volumen. Y viene a sostenerse que, *de facto*, no todo es para todos, que cada parte del libro se orienta exclusivamente –o preferentemente, no se entiende bien esto– a unos o a otros: *(i)* la edición propiamente dicha de la *GC* para la gente normal, para aquel lector corriente que se sienta atraído

por esta obra tan fundamental de la cultura española y aspire a "formarse su propia idea de un título tan asendereado"; se le facilita el trabajo de lectura y de interpretación del texto nebrisense; se le dulcifica el acceso a un texto que en su estado "puro" resulta áspero incluso para los expertos, y se edita de modo que se pone "en sus manos un texto que sin volvérsele enojoso por calcar punto por punto el incunable hiciera no obstante justicia a la teoría y a la práctica de la singular propuesta ortográfica de Nebrija" (LR: 474); *(ii)* y lo demás (anotación, comentarios, aparato crítico, contextualización latina, estudios) se reserva para los expertos, los especialistas en estos asuntos (aunque no sea precisamente en latines).

Cada cual debe sacar sus propias conclusiones de ese proceder. Sea como sea, debería haberse mantenido una única actitud constante frente a los textos latinos de Nebrija aducidos: o se traduce o no se traduce, pero se hace unas veces sí y otras veces no. Ahora bien: entiendo que el lector general por el que se sacrifica el rigor técnico de una edición por ejemplo paleográfica tanto como los lectores específicos no duchos en latín se pierden demasiado; habría sido más cooperativo con ellos, más coherente con lo llevado a cabo en [3.] *Paginae nebrissenses*, más consecuente con el objetivo de LR, más a tono con la finalidad de la *BCRAE*, y no mucho más complicado o trabajoso para los colaboradores –casi todos latinistas de oficio– haber proporcionado a los lectores, a todos, el texto completo en español (aun manteniendo en latín lo que estaba escrito en latín por Nebrija o por quien fuere).

v.

> "La anotación atiende sobre todo a rastrear en detalle los precedentes antiguos y medievales, los paralelos humanísticos y los desarrollos personales, a lo largo de toda su trayectoria, de los conceptos lingüísticos de Nebrija" (LR: 343).
>
> "El designio primordial de nuestra edición y –confiamos– la novedad que ella aporta residen en situar la obra de Nebrija, especialmente a través de la anotación, en el contexto de las *Introductiones latinae* y los escritos afines, en el panorama intelectual de su tiempo y en la tradición de los estudios gramaticales, de la Antigüedad a la Edad Media y el Humanismo" (LR: 474).

Si es tal, la prueba ha sido superada con total éxito. Eso es lo que el lector encuentra y, además, bien hecho; no es necesario que insista más.

vi. Quienes hayan leído esta nota desde el principio ya habrán percibido que –en opinión de su autor, pero no solo (véanse las dos citas

inmediatamente previas)– a lo largo de todo el volumen se detecta una fuerte inclinación epistemológica, metodológica e interpretativa hacia el latín, una poderosa "latinización" de los estudios sobre Nebrija, de todos, también de los que versan sobre la lengua castellana, esto es, de la *GC*. Ya he afirmado más arriba (*supra* **1.**) que soy consciente de que "a nadie se le puede ocurrir hoy en día dejar de pensar que Nebrija era ante todo latinista en un sentido bastante pleno de la palabra"; esto es, el latín, el buen latín, era su foco y su norte.

El volumen gira, pues, más hacia lo latino que hacia lo "castellano": eso está bien por tratarse de un latinista que escribe sobre el español; y no lo está tanto por tratarse de una gramática castellana. Hay en la *GC*, y ello sin salirse del "marco de las tradiciones a que respondía en su tiempo", sin necesidad de "verla simplemente desde el nuestro" (LR: 343), hay allí puntos de vista, orientaciones, contenidos, aportaciones, novedades, apuestas, riesgos, adaptaciones, … que se entienden mejor desde el español. De la *GC* interesan también aspectos que, libremente, han decidido no tratarse en el volumen, aspectos que solo saldrían a la luz gracias a una consideración inmanente de este libro desde el punto de vista de su autor y de la época en que vivió (no desde el nuestro), a un análisis inherente de sus contenidos gramaticales desde una perspectiva teórica y desde el punto de vista de la lengua que trata de describir, a una interpretación intrínseca. Se podrían contar ahí: la adecuación descriptiva de la *GC*, su grado de exhaustividad descriptiva (*per se* y en relación con las gramáticas "inmediatamente" posteriores), su moldeado de gramáticas de lenguas muertas a gramática de lengua viva, su coherencia doctrinal interna, sus maneras de gramatizar, sus innovaciones –adaptaciones o creaciones– terminológicas, la variedad de la lengua castellana escogida como modelo, sus posibles influencias –o no– en las gramáticas del español posteriores, entre ellas las académicas, etc.

Con plena legitimidad, tanto desde el punto de vista historiográfico como desde el epistemológico, se podría haber aprovechado para ofrecer –además de lo ya dado y lejos de cualquier incompatibilidad con ello– una visión alternativa y complementaria, una "deslatinización" de los estudios sobre Nebrija; y ello del mismo modo en que él escribió una gramática a la postre *castellana* y ejerció con ese medio una poderosa fuerza deslatinizadora o, lo que es lo mismo, castellanizadora de la descripción gramatical, de la teoría gramatical, del estudio del español, todo ello –insisto– desde una perspectiva no necesariamente latinizante ni empañada de sesgo contemporáneo.

VII. Mi conclusión final es esta: se trata de un libro de primer nivel intelectual y erudito; de un libro útil y versátil en sus objetivos y destinatarios; de un libro bien editado y cuidado; de un libro oportuno; de un libro informativo; de un buen libro.

JOSÉ J. GÓMEZ ASENCIO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Referencias bibliográficas

Auroux, Sylvain (2006): "Nebrija, dans la 'grammatisation' des vernaculaires européens". En Gómez Asencio (dir.): *El castellano y su codificación gramatical. Vol. I. De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*. Instituto Castellano y Leonés de la lengua. Burgos, 35-56.

Bustos Tovar, Eugenio de (1983): "Nebrija, primer lingüista español". En García de la Concha (ed.): *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 205-222.

Eberenz, Rolf (1996): "¿Qué tipo de español escribe Nebrija? El gramático como usuario y teórico de la lengua". *Vox Romanica*: 55, 143-159.

Echenique Elizondo, María Teresa (2006): "¿Cómo debía de hablar Nebrija según su *Gramática castellana*?". En Gómez Asencio (dir.): *El castellano y su codificación gramatical. Vol. I. De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*. Instituto Castellano y Leonés de la lengua. Burgos, 413-434.

Esparza Torres, Miguel Ángel (1995): *Las ideas lingüísticas de Antonio de Nebrija*. Nodus. Münster.

Esparza Torres, Miguel Ángel (2008): *Bibliografía temática de historiografía lingüística española. Fuentes secundarias*. Helmut Buske Verlag. Hamburg.

Esparza Torres, Miguel Ángel y Hans-Josef Niederehe (1999): *Bibliografía nebrisense. Las obras completas del humanista Antonio de Nebrija desde 1481 hasta nuestros días*. John Benjamin. Amsterdam/Philadelphia.

Girón Alconchel, José Luis (2001): "Nebrija y las gramáticas del español en el siglo de oro". En E. F. K. Koerner y Hans-Josef Niederehe (eds.): *History of Linguistics in Spain II*. John Benjamin. Amsterdam/Philadelphia, 57-78.

Gómez Asencio, José J. (1995): "La *Gramática de la Lengua Castellana* de Nebrija desde la óptica de la coherencia". En Mª. Teresa Echenique *et aliae* (eds.): *Actas del I Congreso de Historia de la Lengua Española en América y España*. Universidad de Valencia/Tirant lo Blanc. Valencia, 293-304.

Gómez Asencio, José J. (2006a) "La gramática castellana para extranjeros de Nebrija". En Gómez Asencio (dir.): *El castellano y su codificación gramatical. Vol. I. De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*. Instituto Castellano y Leonés de la lengua. Burgos, 117-142.

Gómez Asencio, José J. (2006b) *Nebrija vive*. Fundación Antonio de Nebrija. Madrid.

Kukenheim, Louis (1974) [1932]: *Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la Renaissance*. H & S Publishers. Utrecht.

Padley, G[eorge] A[rthur] (1976): *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700: The Latin Tradition*. Cambridge University Press. Cambridge.

PADLEY, G[eorge] A[rthur] (1985) y (1988): *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700. Trends in Vernacular Grammar I* y *II*. Cambridge University Press. Cambridge.

PELLEN, René (2006): "Transcription des incunables, histoire de l'écriture et diachronie. Étude critique de l'Édition du Ve centenaire de la *Gramática castellana* par Esparza et Sarmiento (1992)". *Bulletin hispanique*: 108, nº 1, 67-222.

RIDRUEJO, Emilio (1994): "De las *Introductiones latinae* a la *Gramática castellana*". En En Escavy, R., J. M. Hernández Terrés, A. Roldán (eds.): *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario*. Universidad de Murcia. Murcia, I, 485-498.

STAMMERJOHANN, Harro (ed.) (2009): *Lexicon Grammaticorum. Who's who in the History of World Linguistics*. Max Niemeyer, Tübingen.

VIÑAZA, Conde de la (1893): *Biblioteca histórica de la Filología Castellana*. Impr. De Manuel Tello, Madrid. Hay edición facsímil en Ediciones Atlas. Madrid, 1978.

Laureano Bonet
Rafael Altamira 1885-1907: La forja de un intelectual
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 479-490

RAFAEL ALTAMIRA 1885-1907: LA FORJA DE UN INTELECTUAL

La labor periodística de Rafael Altamira (II)[1], es fruto del quehacer investigador llevado a cabo estos últimos tiempos por el equipo de profesores de la Universidad de Alicante Enrique Rubio Cremades, M.ª de los Ángeles Ayala, Rocío Charques y Eva Valero. Integrantes, todos ellos, del proyecto *La labor periodística de Rafael Altamira: recuperación, recopilación y análisis de los trabajos dispersos en la prensa española e hispanoamericana*, financiado por la Generalitat Valenciana entre los años 2006 y 2007. Ambicioso proyecto que tuvo continuidad, poco después, con el realizado bajo el título de *Rafael Altamira: su obra, su vida, su tiempo. Recuperación del material disperso en la prensa española, europea e hispanoamericana y recopilación de su epistolario inédito*, al amparo, en este caso, del Ministerio de Ciencia e Innovación, desde enero de 2009 hasta diciembre de 2011.

Es bien conocida, desde hace unos tres lustros, la dedicación de la Universidad de Alicante en favor del legado intelectual de Rafael Altamira y Crevea, muy en particular gracias a la labor, paciente y cuidadosa, de los profesores M.ª de los Ángeles Ayala, E. Rubio Cremades y J. A. Ríos Carratalá. Así lo atestiguan sucesivos congresos, seminarios, monografías, ediciones anotadas de diversos textos suyos, en el triple plano historiográfico, jurídico y literario que han visto la luz estos últimos tres lustros. Una labor digna de encomio, encaminada a explorar –y dar a la publici-

[1] M.ª de los Ángeles Ayala, Rocío Charques Gámez, Enrique Rubio Cremades, Eva M.ª Valero Juan, editores, *La labor periodística de Rafael Altamira (II). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica, Revista La España Regional, La Ilustración Artística y Álbum Salón*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, 309 pp. De ahora en adelante justificaré las citas de este libro a pie de página con abreviatura la *RA* en cursivas.

dad– una de las personalidades más relevantes en nuestra tradición cultural republicana, hija del espíritu krauso-institucionista, en exceso desatendida en la segunda mitad del siglo XX, pese a la existencia de trabajos en verdad ejemplares de Vicente Ramos, J. M. Martínez Cachero, J. E. Fagg, J.-C. Mainer, R. Asín Vergara, L. García de Valdeavellano, George J. G. Cheyne, I. Palacio Lis, Juan Rodríguez o J. A. Maravall.

Nuestro libro –centrado en las colaboraciones de un muy joven Rafael Altamira en la prensa de Barcelona– viene precedido por otro, que salió a las librerías en el año 2008 y donde se recogían un buen número de artículos impresos en este caso en diversas publicaciones madrileñas[2]. Ambos volúmenes permiten modelar, con gran rigor ya, el perfil espiritual de Altamira, en una época en que pulsaba tanto los estudios académicos –bajo el magisterio de don Francisco Giner– como la escritura literaria, en este caso al amparo de Clarín, Zola, Daudet, Maupassant, Bourget, Tolstói y Goncharov. El actual volumen atesora una atinada selección de artículos y narraciones de nuestro futuro historiador que, efectivamente, y según asevera E. Rubio Cremades en sus páginas prologales, «posibilita», por fin, «el conocimiento profundo de la personalidad de Altamira, de sus reflexiones íntimas y sentimientos personales»[3]. Repertorio de textos que se inicia en 1885 con la publicación serializada en *La Ilustración Ibérica* de la novela corta «El tío Agustín» y concluye con el relato «Carta última», contenido en la revista *Álbum-Salón* a comienzos del año 1907. Es decir, veintidós años de actividad intelectual sin pausa, sin descanso.

Un modo de ser y de pensar que alcanza ya visibilidad pública desde una juventud aún muy primeriza, cuando nuestro autor era estudiante universitario –entre los últimos 1880 y primeros 1890–, para ir madurando paulatinamente y ofrecer textos de envidiable calidad en los umbrales del nuevo siglo XX, coincidiendo además con su asentamiento académico como catedrático de la Universidad de Oviedo e intelectual inscrito en los cuadros más inquietos de la Institución Libre de Enseñanza. Una serie de trabajos que conviven, asimismo, con un puñado de notables narraciones, dadas a conocer en algunas de las más exquisitas revistas barcelonesas de aquellos días (es de aplaudir la atención que nuestros

[2] Las señas de dicha obra son: M.ª de los Ángeles Ayala, Rocío Charques Gámez, Enrique Rubio Cremades, Eva M.ª Valero Juan, editores, *La labor periodística de Rafael Altamira(I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, 341 pp.

[3] *RA*, p. 13.

investigadores prestan al antes mencionado *Álbum Salón*, publicación todavía mal conocida, muy atenta al modernismo y en cuyas páginas brillan también prosas, imágenes y partituras de E. Pardo Bazán, J. O. Picón, Valle-Inclán, Ramón Casas, Enrique Granados o Isaac Albéniz).

1. La naturaleza y su savia fecundadora

De la lectura de todos esos escritos sobresale, en primer lugar, la fe sin fisuras de Rafael Altamira por la realidad, la naturaleza, mas no en un sentido abstracto, o especulativo, sino, al contrario, con ánimo siempre matérico, sensorial: una preocupación perenne en él, según iremos viendo. Elogiará, a ese objeto, «la carne de la realidad» que conseguiría plasmar Zola en *L'oeuvre*, novela saturada con una cromatología furiosa, convulsa y cercana al impresionismo. Una «carne» fresca, lujosa que –recalca– vivirá por segunda vez gracias al talento del escritor, y a ese «instinto de la verdad» exclusivo del mejor realismo: un «reflejo abrillantado» que, a la postre, logra plena autosuficiencia estética[4]. Ya en «El realismo y la literatura contemporánea» (cuya edición constituye uno de los máximos logros del libro) ensalza Altamira el arte de la pintura de manera nada intelectiva y sí poniendo el acento en las pastas, los grumos, los pigmentos de que se sirve el pintor. El texto –admirable– dice así:

> El pintor machaca en sus morteros los colores brillantes de la naturaleza –el verde de los óxidos de hierro, el rojo magnífico de los mercurios

[4] *RA*, pp. 26 y 160. Le fascina a Altamira, entre otras descripciones repletas de estallidos cromáticos, este crepúsculo parisino: «…le soleil, pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille; un instant, la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant» (Émile Zola, *L'oeuvre*, Paris, Charpentier, 1886, cap. IV, p. 131). Y exclama poco después nuestro crítico, en texto que presagia ya inquietudes modernistas muy fin de siglo, pese a que fuera escrito en mayo de 1886 –rasgo extensible a otros escritos suyos, como iremos viendo–: «¡Qué borrachera de *color*, qué placeres tan intensos, tan nuevos, aquellos de sorprender una tinta, de apreciar un reflejo, de multiplicar las sensaciones y sutilizar los sentidos, haciéndolos juntamente *gourmets* y *gourmands* de aquella orgía de vibraciones […], de aquellos goces reservados al pintor que observa la Naturaleza» (*RA*, p. 162). Justamente en ese mismo artículo reprueba Altamira las tentaciones en exceso abstractas en que puede caer la escritura naturalista, celebrando, al contrario, la plasticidad, el uso del color en el descripcionismo de la realidad: «Y es que si hoy revive el sentimiento y la comunidad de vida con la Naturaleza, revive de […] modo intelectual […], pero no asimilado ni sentido como necesidad, ni menos vivido en lo que debe. Con lo que toda sentencia *colorista* –en cuanto pide observación insistente de lo natural–, venga de donde viniere […] es de aplaudir» (*RA*, p. 163).

> sulfurados, el azul de la lazulita, la púrpura regia de la cochinilla–, tritura aquellas cristalizaciones y agrupaciones, aquellas juntas de moléculas que parecen haber obedecido a una consigna, y busca en su fondo el rayo de luz que han atesorado, el iris vivísimo que las engrandece, para fijarlo en el lienzo, para decir al curioso entusiasmado que lo contempla: ahí tienes, color, viveza, energía, bello como te lo dan la muestra mineralógica, el tornasol de las nubes, la tinta simpática del cielo; y si buscas formas, ahí estás tú transcrito, y a tu espalda la idea inmortal que me guía[5].

Ello da una pista del sutil cromatismo que, desplegado con muy dispares tropos, hará uso el autor en diversos cuentos suyos y, sobre todo, en una novela tan singular, tan irrepetible como *Reposo*, con fecha ya de 1903. Lo que acercaría a Rafael Altamira a un lenguaje pictórico no lejano del modernismo reinante en el tránsito del siglo XIX al XX, si bien dispuesto con mayor sobriedad. Recuérdese que para Maragall, nuestro autor –al lado de Unamuno y del Clarín más maduro– anticipa una cierta escritura que alcanzará a fundir la «idea» con el «sentimiento», e inherente a la entonces «nueva generación de escritores en lengua castellana», cuyos máximas figuras –aclara– son Pío Baroja y J. Martínez Ruiz[6]. La notable visualización que encierran esos relatos nos remite a un memorable consejo de Flaubert a Maupassant que Altamira –de manera muy significativa– traducirá parcialmente en su estudio dedicado a este último autor:

[5] *RA*, p. 40. No se olvide, por otro lado, que el arte pictórico ejerció en el siglo XIX un poderoso magisterio sobre la literatura, acaso porque ejemplificaba, con su extremo figurativismo, esa búsqueda sin fin de la mímesis por parte de los escritores afincados en el realismo. Escribiría Lemaître, uno de los críticos que más respetaba entonces Altamira: «Beacoup d'écrivains de notre temps se sont épris des arts plastiques; plusieurs se sont fait des yeux de peintres et par là ils ont mieux joui de l'immense Cybèle» (Jules Lemaître, «Romanciers contemporains. M. Jules de Glouvet», *Revue Bleue*, 2º semestre, nº 14, 3 de octubre de 1885, p. 423). Ahora bien, las contaminaciones fueron mutuas: también lo literario se infiltró en las artes plásticas, como hiciera notar Menéndez Pelayo a propósito de Delacroix quien «fue sobre todo un pintor literario, lleno de Byron y de Shakespeare […]. Goethe admiraba sus ilustraciones del *Fausto*, hasta llegar a decir que "iban más allá de las imágenes que él se había formado"» (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, II, p. 889). Inspirándonos en unas reflexiones de Barthes cabría decir que en el siglo XIX (y también hoy) el cuadro, la imagen son una *sustancia no lingüística* que, a la corta o a la larga, se encuentran con el lenguaje, con la literatura y, a partir de tal encuentro, ambas partes se contaminan mutuamente… (véase Roland Barthes, «Éléments de sémiologie», *Communications*, 1964, vol. 4, núm. 4, p. 99).

[6] Joan Maragall, «La joven escuela castellana», *Obras completes*, II, Barcelona, Selecta, 1960, pp. 149 y 150. (*Diario de Barcelona*, 28 de febrero de 1901).

> Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu[7].

Por otro lado, Altamira es consciente de que dicha fe en favor de la naturaleza, y su savia fecundadora, lo aleja del pesimismo nihilista de un Schopenhauer para quien la realidad es, apenas, engaño o ilusión que el hombre asume para intentar, con ello, sobrevivir. En *Reposo* esa realidad orgánica irradia en efecto energía y salud: no es un catálogo de formas, o rasgos, inertes. Es la vida en su mayor pureza, no manchada por las exhalaciones nocivas de la urbe, y que permite descubrir en el alma humana 'complejidades' antes ocultas[8]. E, igualmente, resulta bellísima, con coloraciones vivas y centelleantes: un fruto, una flor, un mineral o un insecto inusuales… El Altamira narrador exhibirá siempre un ojo muy vivaz, casi cercano al de un ave de presa: lo demuestra una vez más *Reposo*, pero en diversos relatos previos lo anunciaba ya con creces. En el cuento «La romería» –del año 1901– describe del siguiente modo una escuadrilla de lanchas, cuyos remos,

> movidos a compás, parecían desplumadas alas de gigantescos pajarracos que corrían sobre el agua como las gaviotas blancas y grises de la costa. El sol iba cayendo, ocultándose tras el monte de Robledales; y el río adquiría tintas cada vez más pálidas, cambiando el azul vivo por un plateado que en varios puntos oscurecían o agrisaban los reflejos de la tierra[9].

---

[7] Guy de Maupassant, «Le Roman», *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888, pp. XXX-XXXI. Y *RA*, p. 212.

[8] Matizaba ya nuestro autor en 1893 que aun cuando «no comulguemos en la idea de Schopenhauer respecto del "eterno engaño de la Naturaleza", bien vale […] reconocer que para amar somos lanzados a este mundo» (*RA*, p. 244). Y por otra parte, tres años atrás, y a propósito también de *L'oeuvre*, ponía de relieve que «la comunión del hombre con el mundo físico» supone «un desenvolvimiento más total y complejo de su ser en vida de relación con todo lo que vive» (*RA*, p. 164). Las semillas, pues, de *Reposo* se adivinan ya en 1886, tres lustros antes de su escritura…

[9] *RA*, pp. 286-287.

No obstante, en sus trabajos de primera hora –en especial «El realismo y la literatura contemporánea»– sabe fijar ya Altamira la disyuntiva en que se encontraba el escritor realista del último tercio del XIX: la bipolaridad entre la *pintura* y el *dibujo*, dicho sea en términos metafóricos tan típicos de aquella centuria, en que, repitámoslo, las artes plásticas parecían ser guía indiscutible para las letras. El 'pintar' la naturaleza que envuelve al ser humano y, por otra parte, el conseguir 'dibujar' las honduras psíquicas de ese mismo ser: el mundo de los caracteres, en fin. Puesto que, según él mismo observa,

> el *psicologismo,* es precisamente la otra *forma* que viene a oponerse y a contrabalancear aquella del *color.* Se acabó la caja de pinturas: viene el lápiz, y con él la fisiognomía, y tras esto las *reconditeces psicológicas,* los detalles del carácter, los extremos escondidos del alma que se desdoblan y sacan a luz y se pesan y aquilatan[10].

2. Hacia una nueva novela psicológica

Sea lo que fuere, tal hecho no conlleva ninguna dificultad para Altamira: estas tensiones escriturales se complementan, tanto en el plano de la ideación estética como en el terreno más estricto del quehacer literario, hasta fundirse la realidad empírica, o matérica, con la realidad psíquica. Todo eso nos conducirá a otra de sus preocupaciones más originales: la instauración de una novela donde priven los estados de conciencia *moviéndose* sin tregua, con sus flujos y reflujos, medias tintas, ambigüedades. Así, tras estudiar varios personajes de Tolstói –en particular Konstantin Levin y Andréi Volkonsky– pondera en ellos

> dos cosas muy olvidadas, a veces por sistema, en el naturalismo moderno: las contradicciones (aparentes, es cierto, dentro de la unidad del carácter) y las vacilaciones con que se muestran el pensamiento y la voluntad en la vida[11].

Pues a diferencia de los personajes de Zola, «inflexibles, rígidos» y «determinados» por un *parti pris* inamovible, en todas esas figuras tolstoianas –prosigue Altamira, tras hacer suyo un concepto del historiador G. G. Gervinus– afloran las «oscilaciones incesantes entre impulsiones

[10] *RA*, p. 102.

[11] *RA*, p. 178. Este trabajo dedicado a Tolstói apareció en tres números sucesivos de *La Ilustración Ibérica*, febrero de 1890.

contrarias». De esta manera se imprime en ellas «la influencia de las causas pequeñas», con lo que poco a poco irá consolidándose «el proceso de elaboración del carácter»[12]. Por eso Tolstói «no es dogmático» y al término de las experiencias que impregnan el vivir de sus criaturas se levanta un «interrogante» o, mejor dicho, tal conducta o pensamiento son abiertos, no agreden al «ánimo del lector» pudiendo este, libremente, dar respuesta a dichas interrogaciones[13].

Pero otro rasgo esencial en todos esos textos lo constituye un perenne desvelo en el Altamira finisecular: las polarizaciones entre la urbe y la vida rural. La primera desata en el individuo, especialmente si es un *homme de lettres*, una conciencia neurótica, autodestructiva: se avistan, aquí, lecturas de diversas ficciones y ensayos de Daudet, Maupassant, Bourget, el Galdós de *Realidad*, y una vez más Tolstói, Max Nordau y su famosísima *Degeneración*[14]. Algo que, sin duda, flotaba en el ambiente cultural de fin de siglo, tras el énfasis a todas luces utópico depositado en las metrópolis hijas de la revolución industrial: Adolfo Posada, a la luz de F. C. Howe y de este mismo libro de Max Nordau, habrá de reconocer tiempo después que «en las grandes ciudades se forma un ejército de caídos y fracasados que parecen el tributo […] que la civilización urbana exige como precio»[15]. Y a esos nombres, en fin, debiérase añadir –aunque

[12] *RA*, p. 179. Dicho énfasis puesto en las «causas pequeñas» como modeladoras de la personalidad pudiera ser eco, entre otras lecturas y reflexiones, de dos textos que impresionaron notablemente a nuestro crítico: *Le Roman russe*, de E.-M. de Vogüé (que salió a la venta en marzo de 1886) y el ensayo de Frédéric Paulhan «Éstudes morales. Le libre arbitre dans la littérature contemporaine», inserto en la *Revue Bleue*, 3 de abril del mismo año 86. A ellos hará referencia y citará Altamira en «El realismo y la literatura contemporánea», en la entrega de *La Ilustración Ibérica* con fecha 23 de octubre de 1886 (*RA*, pp. 158-159). Estudio tales huellas ideológicas y textuales en «Rafael Altamira, lector de la *Revue Bleue*: ecos del debate francés sobre el naturalismo», en *El modo de mirar. Estudios sobre Rafael Altamira*, Mª Ángeles Ayala Aracil, José Mª Ferri Coll y Eva Mª Valero Juan, eds. (Actas del Seminario internacional *Rafael Altamira: prensa, epistolario y escritura memorialista*, Universidad de Alicante, 5-6 de octubre de 2011), Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 47-61.

[13] *RA*, p. 178.

[14] Escribía, pongo por caso, Max Nordau que «el habitante de una gran ciudad […] se encuentra en un estado perpetuo de sobreexcitación nerviosa, y puede comparársele […] al habitante de una región pantanosa» (*Degeneración*, Madrid, Fernando Fe, 1902, pp. 56-57). No se olvide que la traducción francesa de la primera ed. alemana, debida a Félix Alcan, y con fecha de 1894, circuló mucho en la España del cambio de siglo.

[15] *La ciudad moderna. Discursos de recepción del señor don Adolfo G. Posada y de contestación del excmo. señor don Gumersindo de Azcárate, leídos en la Junta pública de 13 de junio de 1915*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1917, p. 379.

no lo mencione Altamira– a Maurice Barrès y *Les déracinés*, el primer tomo de su *Roman de l'énergie nationale*, que pudo atraer la atención de Galdós y Pereda, según atestigua este en una carta dirigida al primero el 12 de febrero del 98[16].

El campo, es decir, la naturaleza en su más exuberante despliegue, regala serenidad, templanza al hombre enfermo de la urbe: en suma, «reposo» –y volvemos a la novela bautizada por esta noble palabra, tan afín a cierta sensibilidad modernista que iba esparciéndose con el cambio de centuria–. Un 'reposo', además, que Altamira quiso trasladar a la misma *forma* lingüística con que está tejido el libro: escritura apacible, orientada a ejercer una labor sedativa en los lectores. Así lo sugirió en carta a Ramón D. Perés, escrita el 9 de junio de 1903, donde habla de «la serenidad buscada de la narración», indispensable «para producir el efecto psicológico que es necesario»[17]. Y es muy reveladora la presencia del vocablo *reposo* en algún artículo de la década del noventa, dado que en fecha ya temprana parece ir gestándose esa tan atractiva novela, como hemos sugerido antes y en nota alusiva al fervor altamirano por la naturaleza y su intensa vitalidad, frente a ciertas abstracciones del «naturalismo filosófico» más escolástico[18]. Así lo puntualizará E. Rubio Cremades al indicar que el

> estudio literario sobre lo que él denominaba *La literatura del reposo*, publicado el 19 de diciembre de 1897, avanza una serie de reflexiones, estados anímicos o situaciones íntimas que años más tarde tomarán cuerpo en su novela *Reposo* redactada a finales del año 1902[19].

El *intelectual*, como figura a cuyo alrededor va hilando sutiles consideraciones Altamira constituye otro 'locus' destacable en todos esos escritos. Y, una vez más, ello desembocará también en las páginas de *Reposo*, una de las primeras novelas españolas del siglo XX protagonizada justamente por un intelectual, pero no sólo en el plano ideológico del

[16] Soledad Ortega, ed., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 189.

[17] Carta inédita de Rafael Altamira, custodiada en el archivo de los descendientes de R. D. Perés, Barcelona. Es muy reveladora la sorprendente redundancia de la voz «reposo» a lo largo de dicha novela: una isotopía semántica que irá enfatizando más y más la tesis que propone el autor.

[18] *RA*, p. 164. En *Reposo* el autor agasaja muy significativamente a la naturaleza con los epítetos de «madre» y «salvadora» (Rafael Altamira, *Reposo*, Barcelona, Imp. de Henrich, 1903, pp. 70 y 295). Por el contrario, tres años antes, un joven Baroja tildará a esa naturaleza de «madrastra» («Nihil», *Vidas sombrías*, Madrid, Caro Raggio, 1974, p. 91).

[19] *RA*, p. 13.

término sino, además, autobiográfico: Juan Uceda es, en buena medida, la máscara tras la cual se esconde el autor. Un personaje herido por la ciudad moderna –«máquina» que «te destroza entre los dientes de sus ruedas»– repleto de «excitaciones enfermizas» y una persistente irritabilidad «neurasténica», al tiempo que una «sequedad» de sentimientos secuela de un activismo mental sin fin[20]. No se olvide que, según documenta Vicente Ramos, Altamira padeció en sus tiempos de estudiante en Madrid, y en los primeros noventa, una serie de «trastornos psíquicos y físicos», cayendo «en zonas de desequilibrio y desesperanza», sólo suavizadas por la tutela, siempre exquisita, de don Francisco Giner[21].

Y ello pese a que en este personaje tan repleto de desarreglos psíquicos cristalice, a su vez, el fracaso histórico de aquellos literatos e ideológos que, en sus años mozos, apostaron por la revolución de 1868 –a saber, la generación personificada en buena medida por L. Alas–, para después hundirse, con la monarquía restaurada, «en las filas miserables y tristes del proletariado intelectual»[22]. Nuevamente en un terreno léxico es digno de notarse, en Altamira, el uso del término *intelectual* a la altura de 1897, cuando esa voz era todavía un neologismo poco común en nuestra cultura. A título de curiosidad cabe recordar que, tres años antes, lo había ya deslizado J. Yxart en su reseña a *Realidad*, aplicándolo a Orozco, un «santo krausista» por lo demás[23]. En el mencionado artículo «La literatura del reposo» puede leerse así, e insistiendo en tales argumentaciones psicologistas, que

> Los intelectuales son, por naturaleza y por obra de la especialidad de su trabajo, hombres de condición particularmente excitable, para quienes todo rozamiento conviértese en rudo choque, cualquier alfilerazo en terrible herida. El desgaste nervioso que esto les ocasiona produceles cierto temor a las causas de que procede, y origina en ellos un principio de retraimiento. Por otra parte, la superioridad que en sí mismos reconocen respecto a la masa […] apártanlos igualmente, creando en ellos un cierto misantropismo […]; pero como ese apartamiento es imposible […] la mayor parte de las veces; como la misma sociedad de que huyen por un

[20] *RA*, pp. 50, 310, 163 y 209.

[21] Vicente Ramos, *Rafael Altamira*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1968, pp. 68 y 69.

[22] *Reposo, op. cit.*, en nota 18, p. 213.

[23] «La resistencia a aceptar al *intelectual* Orozco, es hasta la fecha la […] más saliente nota del criterio de nuestro público» (José Yxart, *El arte escénico en España*, I, Barcelona, Imp. «La Vanguardia», 1894, p. 331; en cursivas por el autor). E igualmente, en página 316 de esta misma edición: «Variante del "santo krausista" […] tiene [Orozco] su homogéneo en *Locura y santidad* y su filiación en algunas otras novelas de Pérez Galdós».

> lado les atrae por otro […], esa doble corriente, ese continuo choque, ese disgusto de lo real, ese gasto constante y excesivo de fuerzas, les hacen desear […] el reposo, la paz del alma, y a ella tienden, ora buscándola por diversos caminos, ora tan sólo apeteciéndola como cosa inasequible[24].

3. El malestar de la cultura urbana

Ahora bien, esos textos encaminándose sin el menor titubeo hacia *Reposo* permiten descubrir nuevamente una llamemos 'vía rusa' que fascinará a Rafael Altamira y protagonizada, en particular, por *Guerra y paz*, *Ana Karenina* y *Oblomov*, la obra maestra de Ivan A. Goncharov. Ello, por lo demás, sobresalía con fuerza en la atmósfera cultural de fin de siglo: era el *rusismo*, de acuerdo con el epíteto de Galdós contenido en *Halma*[25]. Es decir, la incidencia en todo momento fecundadora de las ideas eslavas en nuestras letras, en el doble plano estético y religioso (un cristianismo heterodoxo, *modernista*, que choca con Roma y descansa en la «doctrina sin nombre» de los Evangelios: terreno abonado en España por el krausismo, como advirtiera más tarde P. Jobit)[26]. Altamira retoma, a propósito de *Oblomov*, las contraposiciones antes sugeridas entre una metrópoli enfermiza y unos espacios rurales vitalizadores, en cuyo seno la naturaleza se fusiona con los campesinos a su vez 'íntegros', 'espontáneos', al abrigo de un calendario cósmico que poco tiene que ver con la artificiosidad urbana, poblada por seres «desequilibrados», expuestos al «apetito» de «lo anormal»[27]: ¿cierta idealización en todo ello? Sin la menor duda. Exaltará Altamira, en dicha reseña del año 1892

---

[24] *RA*, p. 294. Ese texto contiene en miniatura toda la trama psíquica, e historia argumental, de *Reposo*.

[25] Benito Pérez Galdós, *Halma*, Madrid, La Guirnalda, 1895, parte III, cap. I, pp. 142-143.

[26] *RA*, p. 195. Señalaba, al respecto, Jobit que «les krausistes espagnols constituent l'avant-garde du grand mouvement moderniste […]. Nous les appellerons, pour plus de clarté, des prémodernistes» (Pierre Jobit, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine, I. Les krausistes*, Paris-Bourdeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1936, p. 232). Poco después, e inspirándose en este estudioso, también haría referencia Luis Araquistain al talante 'modernista', en un sentido religioso, que conllevaba nuestro krausismo: véase su ensayo «El krausismo en España», *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1968², p. 37. (Texto escrito con toda seguridad en los primeros 1940, según confirman algunas de las citas y notas en que se apoya).

[27] *RA*, p. 271. Anormalidad, desequilibrio: o «retorcimiento», «nerviosidad», rasgos típicos de la «vida modernista» del «*fin de siglo*», advierte asimismo nuestro autor, subrayando ahora la vertiente psíquica de un determinado modernismo (*RA*, p. 214). Es de notarse, en esta y otras citas, el carácter tan complejo, tan poliédrico –incluso contradictorio– que supone el vocablo *modernismo* para Altamira: un vocablo con muchas hojas semánticas, como es bien sabido.

> ese mundo campesino, nervio de las naciones, al cual se vuelven […] con esperanza los ojos de nuestras generaciones neuróticas, agotadas por la fiebre de la vida moderna y el amontonamiento malsano de las capitales, buscando en él un reposo que solo en parte puede dar mientras no se calme el hervor atropellado e inquieto del espíritu contemporáneo[28].

Obsérvese por tanto, y en el año 92, la aparición en Rafael Altamira de un término fetiche como «reposo»… Con esa temática tan *modernista* (en su sentido, ahora, literario) nuestro joven autor parece preludiar determinados psiquismos que J. Martínez Ruiz exploraría nueve años después, y, con gran dramatismo, en *Diario de un enfermo*. Puede leerse en esta novela, y en torno a su protagonista disolviéndose por los laberintos de Madrid –para luego intentar 'reposar', sin lograrlo, en su refugio de Toledo–:

> Trenes que chocan y descarrilan […], coches que cruzan en todas direcciones […], olas de gente que van y vienen, encontronazos, empellones, gritos, silbidos… La atención, exasperada, tirante, se fatiga, se anonada. La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, *se disuelve*. […]. Las emociones se atropellan; la sensación apenas esbozada, muere. […].
>
> Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria. Estoy fuera de mi; no soy yo. Mi voluntad se evapora[29].

De entre toda esa *iuvenilia* recogida con tanto tino en el presente volumen es de destacar que los escritos más primitivos acusan una escritura todavía insegura, con trozos muy brillantes –como el ya citado sobre

[28] *RA*, p. 241. Adviértase en dicho artículo la presencia del vocablo «reposo» y no se olvide, además, que tal texto fue escrito en 1892: ¿otra raíz seminal de la aún lejana novela encabezada por dicha palabra? (Véase, atrás, las notas 8 y 24). Ello demostraría, en suma, que la red de vivencias, ideas, preocupaciones de Altamira es muy coherente, muy tupida, sin sobresaltos a lo largo de las décadas de 1880 y 1890. Se trata, cabe reiterarlo, de un crecimiento intelectual que avanza inexorable pero, a la vez, se alimenta de experiencias previas, asentadas ya por entero: unas experiencias a las que nunca renunciará el autor, aun cuando las vaya enriqueciendo con más y más matices.

[29] J. Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, Madrid, Ricardo Fe, 1901, pp. 30 y 31; cursivas del autor. Años después, y apoyándose en Max Nordau, argüirá J. Deleito que la «neurosis aguda» que padecieron tantos europeos en el *fin de siècle* fue secuela, sobre todo, de la «vida vertiginosa de las grandes ciudades» trastocando de arriba abajo sus costumbres, sus emociones, sus creencias (José Deleito y Piñuela, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, ¿1922?, p. 202).

la pintura– y otros, quizá, más discutibles en un sentido morfológico o sintáctico. No se olvide que fueron compuestos por el autor en 1885, aún no cumplidos los veinte años de edad: «El realismo y la literatura contemporánea», pese a aparecer en *La Ilustración Ibérica* en 1886, había sido redactado tiempo atrás. Pero a últimos de 1886 es perceptible un repentino salto de calidad en la escritura altamirana: irá enriqueciéndose desde entonces en elasticidad, frescor, precisión. Lo confirman textos como «El renacimiento religioso», «Novelistas contemporáneos», «La literatura y las ideas» o el artículo consagrado a Ibsen y su *Casa de muñecas*, rico además en afanes feministas. Sin desdeñar los espléndidos relatos «Flores de invierno» –digno de un Maupassant–, «En la mina», «Mañanita de invierno» y el antes mencionado «La romería». Piezas, todas ellas, que echan ya sus raíces en el cambio de siglo y se adentran por el territorio de una nueva sensibilidad estética y moral a la que nunca renunciará un Altamira más maduro, más ecuánime, con sus cabellos blanqueando precozmente en la cuarentena.

Laureano Bonet
Universidad de Barcelona

Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, estudio y notas de Fernando Baños. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg *(Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 3)*, 2011, pp. 508.

Con su edición de las *Poesías de D. Gonzalo de Berceo* Tomás Sánchez inició en 1780 la transmisión textual moderna de los *Milagros de Nuestra Señora*, una de las obras más editadas de toda la literatura medieval española. La bibliografía actual más completa sobre Gonzalo de Berceo, confeccionada por Jaime Gonzáez Álvarez y colgada en la URL siguiente de internet http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bibliografia-de-gonzalo-de-berceo--0/html/ enumera nada menos que 54 ediciones sin contar la que aquí se va a reseñar. En la nómina de los editores figuran nombres tan ilustres como Carroll Marden, Antonio García Solalinde, Gonzalo Menéndez Pidal, Brian Dutton, Vicente Beltrán Pepió, Claudio García Turza, Michael Gerli, Joël Saugnieux y Juan Manuel Cacho Blecua. Ante este panorama cabe preguntarse en qué consiste el atractivo, la justificación o la necesidad de presentar una nueva edición de una obra tan sobada.

A mi juicio, son varias las causas que explican el *boom* inquebrantable de esta obra mariana de Berceo, compuesta hace más de 750 años. Los *Milagros de Nuestra Señora* mantienen, sin duda, su atractivo también para el lector del siglo XXI gracias a su preciosa introducción alegórica y su colección entretenida de cuentos breves, que, teñidos de humorismo y fina ironía a pesar de la profunda preocupación religiosa de su autor, reflejan las situaciones cotidianas más dispares y hacen transparente la mentalidad medieval de una forma inigualable.

Gracias a este valor intrínseco, unánimemente reconocido por los críticos, los *Milagros de Nuestra Señora* se consideran como paradigma de la literatura medieval (al lado del *Cantar de* Mío Cid, del *Libro de* buen Amor y de la *Celestina*) y, en consecuencia, como obra perteneciente al núcleo de la historia literaria española, que debe figurar en los programas de enseñanza de Institutos y Universidades, con la subsiguiente demanda de buenas ediciones escolares o estudiantiles. Pero también los medievalistas profesionales siguen interesándose vivamente por esta obra polifacética, según demuestra la bibliografía berceana arriba indicada.

A todo esto se suma el hecho de que en el transcurso de las últimas décadas las editoriales españolas hayan lanzado a un compás casi metronómico series de obras sobresalientes de la literatura española. Y no es de extrañar que prácticamente todas incluyan los *Milagros de Nuestra Señora*, ya sea por prestigio, porque la tradición lo imponga o simplemente por la belleza incuestionable de la obra.

Éste es también el caso de la *Biblioteca clásica de la Real Academia Española,* que ofrece ahora una refundición a fondo de la edición que Fernando Baños hizo de los *Milagros de Nuestra Señora* en 1997 para la editorial Crítica. Fernando Baños es catedrático de la Universidad de Oviedo y especialista en lo que al mester de clerecía y a la hagiografía se refiere. Dirige, por ejemplo, la página web del proyecto CEHC, o sea de la *Coordinación de la Edición de Hagiografía Castellana* (http://www.unioviedo.es/CEHC/index.htm). La refundición de la edición que aquí se reseña no se limita solamente a actualizar la edición anterior desde el punto de vista bibliográfico (de hecho la bibliografía final incluye más de 60 entradas nuevas), sino que afecta en menor o mayor grado a todos los apartados del libro.

A primera vista la edición ofrece una estructura algo complicada, pero una vez se conoce un poco, se revela como sumamente útil proporcionando una enorme riqueza informativa. Veámosla con detalle: El libro empieza por un "Sumario" (p. VII) y una breve presentación de tres páginas (IX-XII), una especie de lo que en cinematografía suele llamarse un *teaser,* o sea una pequeña presentación que despierta el apetito de

conocer la obra entera. Entre las páginas 3 y 197 se extiende la edición propiamente dicha de los *Milagros* con un *layout* gráfico muy agradable para el lector y con dos tipos de anotaciones a pie de página:

a) Al principio de cada milagro el editor ofrece loablemente un breve resumen del mismo con una clara segmentación temática. Es una ayuda de lectura que cualquier lector –ya sea estudiante o investigador– agradecerá.
b) Como es de desear, numerosas notas sumamente informativas de tipo semántico, etimológico e histórico acompañan y amplían la lectura del texto de Berceo. Mis experiencias con estudiantes de la Universidad de Zúrich que emplearon la primera edición de Baños en varios seminarios demostraron la enorme utilidad de estas notas.

Con frecuencia, en las notas dos signos, un cuadrado y un círculo volados remiten –respectivamente– al "Aparato crítico" (pp. 267-365) y a las "Notas complementarias" (pp. 367-423), que se hallan impresas a continuación de la edición y de un estudio a fin de que el lector interesado pueda ir más allá de la somera comprensión del texto y profundizar en las diversas cuestiones filológicas y literarias que la obra plantea. Este concepto, que permite al usuario acceder a los *Milagros* a diferentes niveles de profundidad, según las exigencias más o menos científicas que tenga, es un rasgo extraordinario de la edición reseñada.

A la edición segue un estudio (pp. 201-265), dividido en cuatro subcapítulos. Baños enriquece todos estos apartados con respecto a la edición de 1997 intercalando pasajes que añaden a los temas tratados las conclusiones e hipótesis formuladas por los investigadores durante los últimos 15 años:

1. "Vida y obra de Gonzalo de Berceo" (pp. 201-218). Baños agrega, por ejemplo, las especulaciones de Juan B. Olarte (2002) sobre un tal "Gundissalvus Michaelis de Berceo miles", que figura en un documento de 1212. También introduce la hipótesis de Pedro Cátedra (1992) sobre una posible vinculación de Berceo con Juan Pérez, el obispo de Calahorra, y la interpretación de los *Loores* por Víctor García de la Concha (1992) como un Compendio de la Historia de la Salvación. Finalmente Baños añade un extracto de un estudio suyo (2010) en el que pone en tela de juicio la aplicación rigurosa y total de la dialefa por los poetas del mester de clerecía.
2. "La tradición: de las colecciones latinas a los *Milagros*" (pp. 219-233), páginas que versan sobre el tema de las fuentes y el género mariano.
3. "La originalidad del texto de Berceo y su composición" (pp. 233-257). Este capítulo dedica espacio a la cuestión de la originalidad del poeta frente a la fuente latina y del público destinatario, analiza la Introducción alegórica y defiende con una sagaz y sólida argumentación el orden preferido de los dos milagros finales –es decir, el de Teófilo en penúltimo lugar y "La iglesia robada" como milagro de remate– siempre teniendo en cuenta también las opiniones contrarias más recientes como la de Bayo y Michael, que editaron los *Milagros* en 2006 criticando esta hipótesis, que Fernando Baño ya había defendido en su primera edición de 1997.
4. "Criterios de esta edición" (pp. 257-265), un capítulo obviamente central, sobre el cual volveré más adelante.

El "Aparato crítico" (pp. 267-365) comenta con pormenores todas las lecturas admitidas que difieren de las del manuscrito Ibarreta (I), así como todas las adiáforas

significativas y las explicaciones referentes a la fijación del texto. La relación de variantes que sigue se distribuye en dos apartados según la relevancia de las mismas:

a) "Adiáforas y errores" (pp. 307-335), es decir "las lecciones adiáforas (las que implican una distinción semántica, por mínima que sea, y que en teoría son tan correctas como la elegida para el texto) y las erróneas a la luz de la métrica, la gramática o el sentido" (p. 307).
b) "Relación de variantes [meramente] lingüísticas" (pp. 336-365).

Ambas relaciones juntas constituyen la lista exhaustiva de las variantes manuscritas. Por cierto, Baños señala que son pocos los casos en que el texto difiere de su anterior edición del año 1997 (p. 267). Una diferencia importante, que, en cambio, sí ha de destacarse es que el editor ofrece ahora las variantes en los dos listados del "Aparato crítico" mediante una transcripción cien por cien paleográfica, a saber sin regularizar la ortografía y con resolución de las abreviaturas. Es evidente que este procedimiento aumenta todavía más el valor científico de la edición.

El siguiente apartado de las "Notas complementarias" (pp. 295-346), mencionado ya anteriormente, invita a profundizar en los problemas filológicos, literarios e históricos que los *Milagros de Nuestra Señora* plantean. Baños remite, siempre que sea posible, a los trabajos de investigación más importantes que se hayan dedicado hasta la fecha a las cuestiones abordadas, dando así perfecta cuenta del estado de la cuestión en torno a numerosos asuntos particulares de la obra. El vínculo entre las entradas del "Aparato crítico" y de las "Notas complementarias" por una parte y el cuerpo del texto por otra se establece, como ya se ha dicho, a través de pequeños círculos y cuadrados volados, que suponen una gran ayuda para el lector.

En el "Apéndice", Baños ofrece una transcripción de la fuente latina de los *Milagros*, la cual se conoce a través de varios manuscritos, aunque ninguno parece ser el manejado por Gonzalo de Berceo. Mientras que los demás editores se basan generalmente en el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, Baños prefiere reproducir el texto latino contenido en el manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid por considerarlo el más próximo al texto de Berceo. Pero aun siendo así, Baños indica a pie de página las leves diferencias con respecto al ms. Thott y al manuscrito alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

El libro finaliza con una amplia "Bibliografía" de las obras utilizadas (pp. 467-486), el "Indice (alfabético) de Notas" (pp. 487-506) y la "Tabla" (pp. 507-508), o sea el índice de materias. Para apreciar el gran esfuerzo de actualización que supone la nueva edición basta con comprobar que en comparación con la edición anterior de 1997 la "Bibliografía final" cuenta con 60 entradas nuevas, siendo las más actuales la de Luis Galván del año 2009 y la de Emma Gatland, que se cita como trabajo "en prensa". En resumidas cuentas, la nueva edición de Baños da a conocer de forma exhaustiva el estado actual de la investigación sobre los *Milagros de Nuestra Señora* y al mismo tiempo sus propios puntos de vista con respecto a los diversos temas que trata.

No cabe duda: Baños presenta una edición que en el momento de su nacimiento y ahora en el de su refundición ofrece unos excelentes instrumentos de trabajo, que se hallan en cada momento al servicio del usuario, dejándole la libertad de elegir hasta dónde satisfacer su curiosidad y qué tipo de informaciones complementarias –semánticas, codicológicas, ecdóticas, lingüísticas o literarias– le interesan. Éste es, sin lugar a dudas, uno de los mayores méritos de la edición, amén de su innegable rigor científico.

Un aspecto crucial de cualquier edición de un texto medieval lo constituyen, por supuesto, los criterios ecdóticos. Igual que la mayoría de los autores modernos, Baños prefiere, con razón, el manuscrito I (Ibarreta) como base manuscrita principal. A pesar

de datar del siglo XVIII este códice es de gran valor por ser una copia extremadamente fiel del manuscrito Q, perdido actualmente, es decir del más antiguo de los códices berceanos (s. XIII) y, sin duda, el más próximo a la lengua original de Berceo.

Para elaborar su edición, Baños utiliza fotocopias o facsímiles de los diferentes manuscritos, pero no vacila en consultar también directamente los manuscritos en casos dudosos, lo cual es imprescindible para una edición seria, máxime cuando los manuscritos han sufrido deterioros. Parte además –y comparto su opinión– del "firme convencimiento de que Gonzalo de Berceo compuso sistemáticamente hemistiquios de siete sílabas, contando siempre con dialefa." (p. 263) Con esta opinión forma parte de la mayoría de los editores berceanos, siguiendo en principio el camino trazado por Brian Dutton, Isabel Uría, Aldo Ruffinato, Dana A. Nelson y otros. No obstante, como ya he insinuado arriba, Baños señala que si bien en los *Milagros* un 98,12% de los hemistiquios son isosilábicos, siempre y cuando se leen con dialefa, esto no significa automáticamente que el 1,88% restante se deba a errrores cometidos por el copista o los copistas. No es de descartar que Berceo en algún caso, ya sea por error o conscientemente, compusiera hemistiquios que respetaban las siete sílabas solamente si se leían con sinalefa. El problema surge tal vez también del hecho de que "frente a lo que ocurría en la Edad Media, en nuestra recepción de la literatura pesa mucho más la letra que la voz, y así los editores, en el papel de intérpretes actuales, aunque ahora por escrito, nos vemos obligados a ofrecer una lectura bien acabada a nuestro público." (p. 264) Efectivamente, Baños señala con razón la dificultad de reconstruir y transcribir por ejemplo el verso 881b, que en los manuscritos reza: *ca en cosas de eglesia*. El editor actual se halla ante el dilema de reconstruir el hemistiquio recurriendo a la aféresis (*ca en cosas de glesia*) o a la elisión (*ca en cosas d'eglesia*). Ambas soluciones son posibles y aun frecuentes en las obras de Berceo. Para el autor medieval esto no planteaba ningún problema dado que en la recitación en voz alta –la difusión corriente en la época de Berceo– ambas soluciones coinciden ofreciendo el isosilabismo deseado. En vista de que sólo un 1,88% se ha transmitido de forma irregular y puesto que resulta arduo averiguar si el fallo debe achacarse al copista o acaso al poeta, Baños hace bien en atenerse en su edición a una metodología uniforme, que consiste en aspirar a la perfección de la medida isosilábica leída con dialefa y relegar a las notas los casos dudosos y susceptibles de una interpretación alternativa.

El isosilabismo, el uso de la dialefa así como las rimas consonantes constituyen una ayuda inapreciable para reconstruir un poema del mester de clerecía, una ayuda con la que cualquier editor de poemas épicos no puede sino soñar. Baños ofrece en este sentido una reconstrucción lograda, pudiéndose basar ampliamente en las reconstrucciones de editores anteriores y con la necesidad de añadir solamente pocas enmiendas propias. Aun siendo así, en un texto de tal extensión siempre queda algún que otro caso discutible. Pienso, por ejemplo, en la forma *demudando* (466b), que se halla en rima con *escalentado*, *irado* y *provado*. En vista de las consonancias normalmente perfectas de Berceo, numerosos editores anteriores desde Sánchez (1780) hasta Bayo y Michael (2006) prefirieron el participio *demudado* al gerundio *demudando* remitiendo a un caso análogo en los versos 471ab (*Vinié de mala guisa, los dientes regañados / el cejo muÿ turbio, los ojos remellados*). Otro ejemplo que muestra que todavía no se han resuelto unánimemente todos los casos de vacilación se halla en la copla 7. En el verso 7b Baños transcribe *sonos* y en el verso 7d *sones*, tal como lo hacen prácticamente todos los editores anteriores, mientras que Bayo y Michael (2006) prefieren *sonos* en ambos casos. La versión *sonos* del verso 7b viene avalada por los manuscritos I y M, por lo tanto por la rama del ms. Q (perdido), que se considera el *codex optimus*. El ms. Mf, en cambio, transmite *sones*. De ahí se entiende la preferencia por *sonos* a pesar de que tal forma –que yo sepa– no vuelve a encontrarse más en la obra de Berceo ni en las demás obras

del mester de clerecía. Sin embargo, no se entiende la diferencia entre las dos ediciones citadas en el verso 7d, ya que ni Baños ni Bayo y Michael (2006) señalan en el "Aparato crítico" una variante en los manuscritos y, no obstante, difieren sus transcripciones. En la nota correspondiente al verso 7c (y el siguiente) Baños explica la diferencia morfológica entre *sonos* y *sones* aduciendo que la primera forma se refiere al canto mientras que la segunda parece remitir al sonido de un instrumento, no de la voz.

Con sus 911 cuartetas el texto de los *Milagros de Nuestra Señora* es bastante largo de manera que en el marco de la serie de que forma parte no es posible la combinación de una transcripción paleográfica y una edición crítica como la que realizó Isabel Uría del *Poema de Santa Oria* en 1976. Esto exigiría una edición de más de un tomo, resultaría muy caro y se dirigiría únicamente a un público científico limitado. Hay que tener en cuenta que la edición reseñada está orientada hacia un público destinatario amplio y bastante heterogéneo, que se extiende desde el "lector común" hasta los "filólogos que estudian el castellano medieval" (p. 262), por lo cual exige ciertas concesiones en lo que a la forma de transcribir el texto manuscrito se refiere. Como siempre en estos casos, se plantea la cuestión de si conviene mantener en mayor o menor grado la fluctuación gráfica característica de los textos prealfonsíes o uniformar las grafías para atribuir más peso a la legibilidad del texto y por lo tanto a la comodidad del lector menos familiarizado con la lengua antigua. Baños opta por el criterio de:

> regularizar la ortografía del texto para acercarla lo más posible a la actual, prescindiendo de las grafías que no tengan un valor fonológico y conservando aquellas que sí pudieran tenerlo en el sistema alfonsí. (p. 261)

con ese "pudiera" que acusa cierta incertidumbre a la hora de aplicar esas normas. Si se comparan los criterios de su regularización ortográfica, expuestos detalladamente en las páginas 260-262, con los que proponen, por ejemplo, Bayo y Michael (2006), quedan patentes las diferencias que pueden mediar entre una y otra edición de una obra medieval.

La acentuación del texto en la edición de Baños se atiene a los criterios modernos con dos excepciones razonables: a) uso del acento en los monosílabos que se hallan en oposición homonímica, como *á* (tercera persona, singular de *aver*) vs. *a* (preposición); *ál* ('otra cosa') vs. *al* (preposición + artículo), etc. b) mantenimiento del acento en las formas verbales con pronombres enclíticos, como *entendiólos* (380a). El uso de los signos diacríticos se limita al apóstrofo para marcar la elisión, (¿porqué *sobre'l* [369c] frente a *ant'ella* [30b]?) y al punto volado para marcar la unión de un verbo o conjunción con un pronombre apocopado, como *sí·l* (628c) o *dar·t é* (641b).

Resumiendo quisiera subrayar con ahínco que Fernando Baños ofrece una de las mejores ediciones –cuando no la mejor– que existen actualmente de los *Milagros de Nuestra Señora*. Se trata de una edición excelente que no sólo ofrece un texto fiel y científicamente riguroso sino que sobresale también por proporcionar al lector interesado, tanto al principiante como al investigador, una miríada de informaciones sumamente valiosas de toda índole, que reflejan los conocimientos más avanzados sobre esta joya de la poesía medieval y su autor Gonzalo de Berceo.

Enzo Franchini
Universidad de Zúrich

J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (Eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2011, 413 pp.

La figura de Larra no ha dejado de crecer desde el día de su muerte. Frente a opiniones que sostienen que en el XIX no gozó de excesiva atención, lo cierto es que la continua reedición de sus obras remite a la existencia de un público fiel de lectores. Desde la colección *Fígaro*, cuyos 13 pequeños volúmenes fueron el primer intento de unas 'obras completas', hasta el magno mamotreto de Montaner y Simón en 1886, las ediciones de Delgado en 1843, reimpresa en 1863 (nunca he visto la que se menciona de 1848), la parisina de la «Colección de los Mejores Autores Españoles» de Baudry en 1848, 1857, 1866, 1874 y 1883, seguida por las de Garnier de 1883, 1889 y 1900, aparte de la de Barcelona en 1857 y las hechas en Hispanoamérica, remiten a una demanda permanente. Y ello sin contar las que reúnen los artículos solos.

Con todo, es cierto que fue desde principios del siglo XX cuando la generación del 98 replanteó la manera de reinterpretar su obra y desde entonces se han sucedido los estudios que intentan destacar su vigencia. El segundo centenario de su nacimiento en 2009 ha dado nuevo impulso a esa tarea, y en esta onda debe situarse el libro colectivo aquí reseñado. Su propósito queda señalado por los editores en la primera línea: realizar una «revisión» de la vida, pensamiento y obra del autor. El objetivo se cumple sin duda, más por la vía de ver otra vez con atención lo ya conocido que por la de proceder a un nuevo examen para corregirlo o enmendarlo, aunque no falten aportaciones en esta última dirección.

El volumen se abre con el trabajo de Álvarez Barrientos, acaso el de mayor empeño totalizador, centrado en el oficio de escritor de Larra. Señala bien su carácter de hijo de la Ilustración y la elección del periodismo como instrumento eficaz de intervención social. No está tan clara su tesis de que la crisis de la época en que vivió le llevase a cuestionar la ideología del progreso y menos aún que eso procediera de su convicción «cristiana» (p. 19), por mucho Lammenais que tradujera. Es posible que una mayor atención a la idea de Larra como «intelectual» que interviene en la vida social e intenta modelar la opinión pública (figura entonces novedosa) hubiera sido de provecho.

Como en todo libro colectivo, los trabajos son de desigual interés. Algunas aportaciones se acercan al autor del *Macías* por flancos adyacentes. Así, Marta Palenque trata del Zorrilla joven que se descubre leyendo sus versos en el entierro de Larra y aporta al paso curiosas sugerencias sobre el recitado en alta voz de la época. María Angulo Ejea compara a Larra con Cávia. Enrique Rubio lo hace con Mesonero. María Ángeles Ayala rastrea su huella en el costumbrismo del XIX, sobre todo en *Los españoles de ogaño*. Carmen Menéndez-Onrubia escribe sobre dos actores de la época, Antonio de Guzmán y Jerónima Llorente. Piero Menarini estudia una parodia del *Macías*, el *Matías* de Ramón Franquelo, que, por mucho que se lo califique de «obrita excelente» (p. 282), por los ejemplos que transcribe parece más bien un bodrio irrecuperable. Alberto Romero Ferrer se fija en *Sombra y quimera de Larra*, de Francisco Nieva, adaptación libre de *No más mostrador*.Eva Mª Valero Juan se interesa por la repercusión de nuestro autor en Hispanoamérica, sobre todo en Pardo y Aliaga, Alberdi, Sarmiento y González Prada. En fin, Begoña Torres se ocupa de la importancia que la figura de Larra tuvo desde el mismo origen del Museo Romántico.

La mayor parte de las colaboraciones se centran, en cambio en diferentes aspectos de la obra, la figura o la personalidad literaria del escritor. Ferri Coll, con referencias a Lampedusa y –no sin sorpresa– a Garcilaso (p. 43), dedica un breve «fogonazo» a sugerir que Larra ofrecía a los lectores una representación romántica del mundo. Mucho más interés tiene el trabajo de Alejandro Pérez Vidal, que ya nos había regalado una

excelente edición de *Fígaro*. Aquí se centra en revisar algunas fuentes francesas del escritor, guiado por la tesis de que la dimensión política fue constante en toda su actividad. Se repasa con agudeza la influencia de Jouy, Chateaubriand, Didier y Lerminier, y se explica quién era y qué significaba cada uno de los cuatro en la España de aquel momento. Se trata de una de las mejores aportaciones de este libro, en el que también dedica atención a Didier Ana María Freire.

Jesús Rubio dirige su mirada sobre la representación de lo privado a partir de una idea fecunda y poco aprovechada hasta ahora: la de considerar los escritos larrianos sobre teatro como un sector de su creación inseparable del resto y movido por la misma intención que guía los de carácter costumbrista, como elementos de un mismo programa de reforma. Todo lo veía Larra como parte de un teatro y las divisiones entre sus artículos tienen por lo tanto mucho de equívoco. Leonardo Romero pondera, por su parte, el carácter de primer periodista moderno de nuestro autor, que no se manifiesta en las dos primeras revistas-folletos (*El Duende* y *El Pobrecito Hablador*), de impronta dieciochesca, sino a partir de su ingreso en *La Revista Española*, un periódico ya en el sentido actual. Ahí halló la mejor acogida para su curiosa versatilidad, muy tocada siempre por el tono satírico.

Del Larra novelista se ocupa Luis F. Díaz Larios con muy buen conocimiento tanto de su obra original como de la prosa narrativa de su tiempo. Advierte con lucidez el problema terminológico ya planteado en sus días entre los géneros de 'novela' y 'romance', que tantos disgustos causa aún a todos cuantos se acercan a ellos, sean en la Edad Media como en el siglo XVII. Es muy justa su observación de que Larra «no reseñó nunca ninguna de las novelas que se publicaron en su tiempo» (p. 153). Muy buen complemento de su trabajo lo ofrece el de Ana L. Baquero Escudero, más centrado en *El doncel*, del que subraya con razón su «inequívoco parentesco con el viejo romance» (p. 178).

Sobre el teatro escriben David Gies y Mª Pilar Espín. El primero comienza con una frase detonante: «Larra detestaba el teatro» (p. 225). Lo que quiere decir lo explica al momento: era el teatro dominante en su tiempo, mal escrito, mal traducido, mal representado y mal dirigido, lo que le repugnaba. Su interés por él era máximo, como se deduce de que lo considerase «el termómetro de la civilización de las naciones», según frase aquí recogida (p. 226). Espín se centra en sus traducciones teatrales y ofrece al final un listado de todas ellas con indicación de sus ediciones. Ahí debe corregirse algún dato; así, por ejemplo, la primera edición de *¡Tu amor, o la muerte!* no es de 1843 (p. 254), sino del mismo año del estreno, Madrid, Repullés, 1836.

Del no muy atractivo Larra poeta se ocupa Salvador García Castañeda. De entrada ya señala su «poca calidad» (p. 291). Lleva a cabo un repaso cronológico de sus obras líricas y observa el cambio de gustos literarios que se detecta en el autor. Por su parte, Borja Rodríguez se interesa por un enemigo olvidado, Clemente Díaz, el autor de *La Satírico-manía*, que dio pie a Larra para redactar la *Carta panegírica de Andrés Niporesas*. Es muy interesante la relación que se establece entre algunos momentos de la sátira contra Larra y lo que se señala en las reseñas de algunas de las entregas de *El Pobrecito Hablador* publicadas en *Cartas Españolas*, muy contrarias a Larra. Además, tiene la ventaja de ofrecer en apéndice el texto tanto del ataque de Clemente Díaz como de las reseñas aludidas.

Para el final de la presente reseña han quedado dos aportaciones que recuperan textos de Larra hasta ahora poco o nada conocidos. Uno se encuentra en el trabajo de María José Alonso Seoane sobre la relación de nuestro autor con el conde de Campo Alange. Se rastrea cómo y cuándo debió de entablarse conocimiento entre ambos y se transcribe el primer artículo que Larra publicó ante el infausto rumor de la muerte del joven aristócrata en diciembre de 1836. En efecto, antes de la conocida necrología del 16 de enero de 1837, que halló acogida en el ya póstumo tomo 5 de la colección *Fígaro*,

Larra publicó un largo «Comunicado» en la página 4 de *El Español* el 22 de diciembre. Nunca hasta este momento se había vuelto a imprimir. Lástima que no se haya hecho con la pulcritud debida. Larra es un autor clásico que debe ser editado con la misma escrupulosidad que se usa con Virgilio o Calderón de la Barca. Y, sin embargo, hay varios deslices en esta transcripción (pp. 317-318). Algunos no son muy aparatosos, pero no debieran existir en ningún caso: Larra escribió «no he podido reprimir un sentimiento de extrañeza y de indignación», y no 'extrañeza e indignación', como aquí aparece. No dice en el cuarto párrafo 'conde de Campo de Alange', sino «conde del Campo de Alange». En el séptimo párrafo no escribe de manera cacofónica 'y con sacrificios con que acaso nadie pueda rivalizar con él', sino «sacrificios en que acaso…»; y en el mismo párrafo no escribió 'que no la encuentran', sino «que no solo no la encuentran». Dos párrafos después no dice 'no sepamos ser juntos', sino «justos» (¿errata de composición?). En el párrafo once se imprime aquí 'No defendemos en este artículo la consignación de las distinciones y de los privilegios debidos al conde del Campo Alange', cuando el artículo dice «No defendemos en este artículo la consignación de las distinciones y de los privilegios; no al conde del Campo de Alange», para indicar que es del hombre, y no del aristócrata de quien habla. Pero la peor de todas viene en el penúltimo párrafo, cuando se imprime 'Si el modo que ha tenido el *Castellano* de anunciar tan infausta noticia fue un descuido, es disculpable', cuando lo que Larra escribió es «indisculpable».

En fin, el volumen se cierra (antes de la bibliografía larriana de los años 2000-2009, a cargo de María del Carmen Simón) con un trabajo de un heredero del escritor, Jesús Miranda de Larra y de Onís, que pondera la vigencia de la obra de su antepasado, intenta explicar su decisión de participar en política en la primavera de 1836 y ofrece una joya que se conserva entre los papeles heredados y que ha puesto a disposición de los estudiosos. Se trata de la respuesta que Fígaro escribió a Andrés Borrego, sin duda como contestación a la que este publicó el 23 de mayo de 1836 a continuación de su carta «Fígaro al Director de *El Español*», y en la que Larra hacía precisiones muy tajantes respecto a los planteamientos de Borrego, pero que nunca publicó. Jesús Miranda de Larra supone que porque fue censurada; más bien cabría pensar en que el escritor había llegado de viva voz a acuerdos que debieron de estar en parte relacionados con la decisión posterior de presentarse a las elecciones. Este texto es más extenso que lo que se publica aquí (pp. 394-395), pero nunca se había dado completo. Una parte apareció en el *Semanario Pintoresco Español*, 1853, nº 1, pág. 5, con supresión de varios párrafos que se traspapelaron. De ahí pasó a la edición de Carlos Seco Serrano en la BAE, vol. IV, pp. 328-329. En esa sección ya conocida figuran, con todo, varias líneas (hasta seis) que ahora se publican en cursiva como inéditas. Sin embargo, no era imposible reconstruir el resto del texto perdido y hallado ahora; entre los documentos que ingresaron en la Biblioteca Nacional con motivo de la publicación de las *Obras Completas* de Montaner y Simón (1886) figuran unos papeles que los estudiosos de Larra ya conocían, pero que no habían sido bien aprovechados. Se trata del manuscrito de la BNE 18.673/22, donde figuran varios trabajos que se acogen dentro del volumen de Montaner en la sección final de "Obras inéditas" del autor.

Sin embargo, sin duda por la mezcla de autógrafos de Fígaro, se había producido un trastrueque de cuartillas que acabó por resultar bastante molesto y complejo. El final de ese manuscrito, copiado a mano por un pendolista, ofrece bajo el título «Despedida de Fígaro» la carta al Director de *El Español*, pero se han mezclado las dos cartas a Borrego, pues lo que se transcribe es un borrador de parte de la efectivamente publicada el 23 de mayo, como se ha dicho, que de improviso deja paso a otra sección del texto de la segunda carta, la inédita en vida de Larra, pero ya aparecida en el *Semanario Pintoresco*.

Pero esa transcripción de la segunda carta también se ve interrumpida sin mayores aclaraciones. Y, pese a todo, había en el legajo que hoy reposa en la Nacional la

continuación de su texto, solo que de nuevo oculta en otro lugar, como ya señaló Tarr. En efecto, ahí se halla el artículo tampoco publicado en vida de Larra «Carta de Fígaro a un viajero inglés», que parece que no llegó a terminar y es una réplica seguramente escrita para *El Español* a fines de abril de 1836, en respuesta al artículo firmado por "Un viajero inglés" con el título "Los barateros", también en *El Español*, nº 177, de 25 de abril de 1836, pp. 3-4, en que se criticaban las ideas expuestas por Larra en "Los barateros", acogido en el tomo IV de la colección *Fígaro*. En el texto manuscrito incluido en el citado legajo de la Nacional se copia sin más al final de la respuesta al 'viajero inglés' otro pedazo de la carta segunda de Larra a Borrego, que hace posible reconstruir así casi la totalidad del texto, tal como yo mismo he realizado para incluirla en el volumen segundo de artículos de Larra en la Biblioteca Castro, que se ha hecho esperar, pues el primero apareció en 1996. Ello permite asimismo observar alguna variante con la versión que publica ahora su descendiente e incluso completar alguna palabra que no pudo leer; en la primera línea transcrita por él en la p. 395 del libro que reseñamos, el manuscrito de la Nacional lee perfectamente: «Yo, sobre rapista y hombre del pueblo».

En este trabajo se publica también íntegra una carta preparada por Larra sin duda para ser enviada a *El Español* a finales de agosto de 1836, que finalmente no apareció, sustituida por otra mucho más breve y que ese diario imprimió en el nº 309, de 4 de septiembre. Una versión truncada de la carta larga fue publicada por Tarr en 1937 y de ahí la recoge Joan Estruch para su edición de *Obras completas* de Larra (Madrid, Cátedra, 2009, I, pp. 1069-1070), aunque curiosamente no incluye en cambio la redacción corta que sí se publicó en vida del autor, por más que la conozca y cite en la p. 1209. Ahora podemos pues, al fin, leer el texto completo escrito por Fígaro.

En suma, nos hallamos ante un volumen de estudios que, sin dar un giro copernicano a nuestra visión de la figura y obra de Larra, aporta bastantes elementos novedosos y revisa muchos puntos que estaban necesitados de nueva lectura. Además se dan a conocer textos olvidados o solo conocidos en parte, lo que siempre redundará en una más exacta noticia de lo que realmente escribió, pues muchas de las ediciones de sus obras, sin salvar la benemérita de Seco Serrano o la reciente de Estruch, están plagadas de malas lecturas, cortes y equivocaciones, que si en muchos casos no son muy graves, en todos nos ofrecen una constante inseguridad.

Solo es de lamentar que no se hubiera dedicado un poco más de tiempo a la labor de edición del volumen, de manera que se evitaran descuidos frecuentes, sobre todo en la bibliografía de los trabajos. Por solo citar algunos, varios autores aluden a libros o artículos suyos que luego no aparecen citados en las relaciones bibliográficas situadas al final de cada aportación. Así sucede con Álvarez Barrientos, 1996 (p. 23) o Rubio Jiménez, 1997 (p. 89). En p. 55 se cita a Talvikki Chanfreau, 2003, que no se encuentra; también es imposible hallar a Zorraquino, 1986 (p. 164) o a Romero Tobar, 1989 (p. 229). Muchos parecen ser erratas en el año, que se suman a otras hasta graciosas, como cuando se cita a Larra diciendo «nuestro Siglo de Oro ha pasado ya y nuestro siglo XX no ha llegado todavía» (p. 127), o cuando declara estar viviendo de milagro «desde el año 36» (p. 138), en vez de 26, o cuando se cita a Peñas Varela, por Penas (pp. 25 y 40). Erratas, sí; salvables muchas, sí, pero intolerables todas, que deslustran un libro tan valioso.

Luis Iglesias Feijoo
Universidad de Santiago de Compostela

Gemma Avenoza. *Biblias Castellanas Medievales.* (Instituto Orígenes del Español. Serie Mayor; 2). San Millán de la Cogolla (La Rioja): Cilengua, 2011, 447 págs. + Cd-Rom.

El conjunto de ensayos que recoge *Biblias castellanas medievales* constituye el más completo catálogo analítico que existe sobre los manuscritos y fragmentos que contienen la totalidad o una parte de la Biblia medieval en romance castellano, un *corpus* de textos que tradicionalmente se ha venido en denominar Biblia romanceada. El estudio de sus textos es una de las áreas que más se han desarrollado en los últimos veinte años dentro del campo de la historia del español medieval, gracias a la edición de varios de los manuscritos, al estudio lingüístico de sus características y, en la última década, al desarrollo de una herramienta en la web de gran utilidad denominada "Biblia medieval". Este libro, por su parte, viene a ocuparse de uno de los aspectos fundamentales de los manuscritos medievales: la codicología. Cada uno de los capítulos se centra en la descripción y análisis de un códice determinado, atendiendo a los aspectos relacionados con su producción, patronazgo, selección de textos, uso e historia hasta la actualidad. El estudio codicológico de estos manuscritos resulta fundamental no sólo por su contribución al conocimiento de la producción libresca medieval en la Península Ibérica, sino también por que resulta imprescindible para comprender los modos de lectura y difusión de los textos, así como el uso, circulación y transmisión de los códices que los vehiculan.

El orden de los capítulos responde a un criterio geográfico: en primer lugar se describen los manuscritos de la Biblia romanceada en la biblioteca de El Escorial, donde se conserva el mayor número de códices de este tipo, siete en total. A continuación, se revisan los manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, Real Academia de la Historia, Archivo y Biblioteca de la Casa de Alba (uno en cada sede), para finalizar con los dos códices pertenecientes a las colecciones de bibliotecas de Portugal, uno en la Biblioteca Pública de Évora y otro en la Biblioteca del Palacio de Ajuda. La descripción de libros exentos que se encuentran en manuscritos facticios y de algunos fragmentos de reciente localización componen, respectivamente, las dos últimas secciones que se ocupan del análisis de los materiales.

Cinco apéndices, que preceden a la bibliografía e índices finales, cierran el volumen. Estos apéndices complementan el análisis realizado en cada uno de los capítulos. El primer apéndice presenta la edición del texto de los fragmentos bíblicos que se han descrito en la sección anterior. Los apéndices segundo y tercero ofrecen, respectivamente, un muestrario de filigranas del papel y de muestras paleográficas de los diferentes códices. El cuarto apéndice está constituido por una serie de tablas que ofrecen las proporciones de las páginas y de la disposición de los distintos textos, así como de su pautado, en cada uno de los manuscritos, mientras que el quinto, titulado "Informe sobre la heráldica del MS. ESC. I.i.4", es un análisis de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero sobre los posibles comitentes del manuscrito basándose en el estudio del blasón que aparece en el códice.

Una lectura atenta y completa de este libro proporciona al lector una idea prácticamente integral de los modos de producción de los códices descritos, de su uso e historia hasta la actualidad. Cada uno de los capítulos presenta una estructura que, si bien no es idéntica en todos los casos, incluye, en primer lugar, una aproximación histórica a cuestiones relativas al patronazgo, transmisión y procedencia del manuscrito. A continuación, suele aparecer la referencia al contenido del códice, de la sección del códice o del fragmento que se trate, seguida de una pormenorizada y analítica descripción codicológica, en la que Avenoza hace gala de su maestría proporcionando no sólo todos los datos relevantes para conocer la estructura material del manuscrito, sino tam-

bién un análisis de las posibles causas y consecuencias de ciertas características físicas que requieren explicación y que son relevantes para la comprensión de la transmisión del texto bíblico. Los ensayos incluyen también, cuando se trata de códices iluminados, una descripción de las iluminaciones y la decoración, y si el volumen está escrito sobre papel, una referencia a las filigranas y su aportación a la localización geográfica y cronológica del manuscrito. En algunos casos, se dedican apartados a elementos que, por alguna razón, la autora considera de especial relevancia: por ejemplo, reclamos, medidas y proporciones, y escritura tienen apartados específicos en la descripción de la Biblia de Alba; en otros casos, es la encuadernación o la estructura de la página.

Avenoza ha concebido esta obra como una recopilación de ensayos, por lo cual las descripciones de los manuscritos no son sintéticas, sino que se desarrollan siguiendo el estilo del género del ensayo. Ello hace que el lector que quiera consultar un dato no lo pueda encontrar con la facilidad con que lo haría si la obra estuviera concebida como un catálogo, sino que tenga que leer párrafos enteros para localizarlo. Asimismo, la independencia planteada en cada uno de los capítulos afecta a su concepción como conjunto, ya que la estructura de la presentación de contenidos no es exactamente la misma en todos los casos, y en algunas ocasiones se redunda en explicaciones de elementos codicológicos que han sido definidos con anterioridad. Por otra parte, la elección de un lenguaje ensayístico sugiere al lector que cada capítulo va a estar articulado según un esquema compuesto por hipótesis, argumentación basada en el análisis e interpretación de la observación del códice, y conclusiones tras ese análisis, lo cual no parece ser la intención de la autora, puesto que su mayor interés se centra en hacer una lectura crítica de los datos históricos y codicológicos. No obstante, el hecho de haber elegido el género del ensayo aporta precisamente a la obra un análisis de los datos que no suele encontrarse en los catálogos descriptivos.

El libro está lleno de reflexiones acertadas y sugerencias que deberían ser exploradas por la autora o por otros investigadores. Un tema de especial importancia lo constituyen las distintas referencias a la posible colaboración de escribas e iluminadores judíos en la producción de las biblias romanceadas. Uno de estos casos podría ser el del códice I.i.4 de El Escorial, donde aparecen signaturas de cuaderno alfanuméricas "escritas de derecha a izquierda, como en hebreo" (pág. 65), es decir, la letra escrita a la derecha y el número a la izquierda, al revés de lo que suele ser habitual en manuscritos castellanos. Otro caso lo presenta el MS. 2015 de la Universidad de Salamanca, en el que Avenoza indica que el título usado para el libro de Ester es "Libro del rey Hasueros", y recuerda que, además de este, "el único manuscrito bíblico conservado que presenta un título para este libro en el que aparezca el nombre de Asuero es […] Esc. I.i.3" (pág. 294). El uso de este título recuerda al de אחשורוש, es decir, Asuero, que se utiliza en el margen superior los folios que contienen el libro de Ester en algunas biblias hebreas medievales, lo que pone de nuevo en relación los hábitos de copia hebreos y los de las biblias romanceadas. En el caso del MS. 87 de la Real Academia de la Historia la prueba es más evidente, puesto que en el margen superior de gran parte del códice aparece la abreviatura hebrea ב"ה, que "corresponde a la invocación hebrea 'bendito sea Dios' o 'con la ayuda de Dios'" (pág. 179). También es prueba de la participación de escribas judíos el hecho de que estén en hebreo algunas indicaciones realizadas en la Biblia de Alba para la ejecución de ciertas iluminaciones.

El volumen es de dimensiones grandes (el folio mide 32x22 cm.) y la disposición del texto deja amplios márgenes, lo cual en cierta medida recuerda a la disposición textual de los códices bíblicos medievales. Acompaña al libro un CD-ROM en el que pueden encontrarse en versión electrónica todos los materiales gráficos que acompañan al texto del libro, incluyendo tablas, fotografías y filigranas; sería enormemente útil si además incluyera el texto completo del libro en formato PDF con posibilidad de bús-

quedas de texto. El cuidado puesto en la edición se plasma no sólo en el tipo de letra y tamaño del folio elegidos, sino sobre todo en la ausencia casi total de erratas y errores tipográficos. Entre los pocos encontrados, y por si pueden ser tenidos en cuenta para próximas rediciones, mencionar el uso diverso del nombre "Per Afán de Ribera II" y "Per Afán II de Ribera" (pág. 205); se usa "mise-en-pâge" en lugar de "mise en page" (pág. 193); "megil·lots" en lugar de "megil·lot" (pág. 276); "encontremos" en lugar de "encontramos" (pág. 65); en el índice de manuscritos citados, se indica que la referencia al MS. 5456 de la Biblioteca Nacional de España se encuentra en la página 83, y está en la 84; y en la bibliografía no está la referencia a Riegler 1997 que se indica en las págs. 233 a 235.

En conjunto, este libro es una obra de absoluta referencia para cualquiera que trabaje sobre biblias romanceadas. La cantidad de datos, observaciones, lecturas y propuestas es inmensa, de modo que el lector puede apreciar en toda su complejidad no sólo la cantidad de información que aporta el análisis histórico y codicológico de los manuscritos, sino también la contribución fundamental de la codicología al análisis textual y al estudio de la transmisión de los textos medievales.

Javier del Barco
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

Vicenç Beltran. *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento.* A Coruña: Universidade da Coruña (Anexos Revista de Lexicografía, 16), 2011, 111 pp. Isbn: 978-84-9749-465-6

Al ya nutrido conjunto de publicaciones aparecidas como anejos de la *Revista de Lexicografía* en los últimos años, y que han hecho de esta colección uno de los foros de referencia para la investigación lexicográfica, se une ahora, como volumen 16, la monografía de Vicenç Beltran, *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento*.

Nadie mejor que Beltran para llevar a cabo este estudio; su consideración como máximo experto internacional en el amplio ámbito de la poesía lírica románica cortesana, en sus más diversas vertientes y lenguas, aseguran la calidad de esta reciente publicación que, como en otros casos del mismo autor, pronto será referencia obligatoria para cualquier análisis que sobre la producción poética de esta época se haya de abordar en el futuro. Con ella, concluye Beltran, al menos provisionalmente, una línea de investigación sobre el análisis del léxico de la poesía cortesana que le ha interesado desde sus primeras publicaciones; baste recordar, por caso, la trascendencia que tuvo, y sigue teniendo aún ahora, por lo novedoso del tratamiento estadístico aplicado, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario* (Barcelona, PPU, 1990). En esta misma línea de indagación acerca del estilo cortesano ha trazado una trayectoria que, sin interrupción, ha llegado hasta la fecha y que, entre otros resultados, nos ha dejado recientemente la monografía *La creación de una lengua poética. Los trovadores entre oralidad y escritura* (Alessandria, Edizzioni dell'Orso, 2011).

Precisamente, esta dilatada trayectoria investigadora en busca de las claves del estilo poético cortesano sirve al autor para ubicar, de manera eficaz, el marco histórico y metodológico con que, a manera de declaración de principios, abre el libro. En estas páginas, al tiempo que se declara la necesidad de superar el análisis metodológico tradicional, "impresionista y acumulativo" en sus propias palabras (p. 9), y de constatar la complejidad del lenguaje poético de la época, declara el propósito pretendido, que no es otro que "la caracterización de los registros poéticos del siglo XV y sus líneas de evolución a través de la selección del vocabulario" (p. 13). Y, para llevar a cabo la tarea, deja apuntados los vectores que determinarán la trayectoria de la lengua poética que constituye su objeto de estudio: una parte central, constituida por la poesía escrita entre 1430-1460, con Santillana, Gómez Manrique y, sobre todo, Juan de Mena como autores más representativos; a esta sigue otra representada por Jorge Manrique, Guevara y Cartagena. Finalmente, Juan del Encina constituye la figura que cierra el ciclo y pone las bases de la lírica renacentista.

En el análisis de la lengua poética de Mena, que constituye la parte fundamental de los dos primeros capítulos, Beltran parte de una primera distinción entre arte menor y mayor. Centra el análisis del primero en la oposición lingüística entre ambos estilos y, puesto que se trata de un lenguaje fuertemente codificado, toma como punto de partida dos poemas del cordobés en donde arte menor y arte mayor alternan en riguroso orden: el *Claro oscuro* y "El fijo muy claro de Hiperión", criterio más que razonable, en tanto que, como queda de manifiesto, en ambas obras Mena ejemplifica cómo se pueden exponer los mismos contenidos acudiendo a una selección léxica muy diversa. A partir de ambos textos, el autor aplica un método de análisis consistente en, por una parte, inventariar el vocabulario completo de ambos poemas (fundamentalmente, sustantivos, adjetivos, verbos y la mayor parte de los adverbios), buscar para el mismo la primera documentación y los indicadores de uso en la lengua actual y, finalmente, establecer una clasificación entre voces patrimoniales y cultismos. El resultado es un corpus de 516

vocablos, que, para mayor claridad, ofrece en una muy detallada tabla como adjunto I en las páginas 81-101 de este volumen.

Son muchas las aportaciones de este primer capítulo, pero sobre todo interesa traer aquí la precisión con la que Beltran hace gala en la fijación de alguno de los conceptos, despojándolos de connotaciones innecesarias e inútiles al propósito trazado; tal es el caso de su consideración de cultismo. En su opinión "es sinónimo de 'latinismo' o 'préstamo del latín', individualizable por la suspensión de las leyes de la evolución fonológica, independientemente de cuándo ha entrado en la lengua española, qué vías de difusión social, cultural y territorial haya seguido, y hasta qué punto se haya integrado en ella" (p. 21). Tras analizar los cultismos presentes tanto en las dos secciones de los dos poemas de Mena como aquellos que solo aparecen en una de ellas, bien sea las secciones octosilábicas (en menor medida, pues localiza 38) o en los versos de arte mayor (hasta un total de 91), puede ver que "pertenecen al estrato más profundo y frecuente en el uso general, y tenían entonces casi todos una antigüedad de más de un siglo" (p. 25). Contribuye a su aclaración con la ilustración de un gráfico en el anexo II, en donde detalla la época de adquisición de los cultismos (p. 103). Por ello, y como conclusión de los datos arrojados por el corpus seleccionado de Mena, llega a la conclusión de que el cordobés "tenía un sentido de la creatividad lingüística muy desarrollado y le gustaban las rarezas" (p. 34), de ahí la multiplicidad de experimentos basados en aspectos tales como el exceso de latinización o el mantenimiento de arcaísmos. Todo ello le permite a Beltran arrojar luz en sentido contrario a lo expuesto previamente por, entre otros, María Rosa Lida de Malkiel, Fernando Lázaro Carreter o, más recientemente, Carlos Heusch, subrayando no la exigüidad sino el considerable número de vocablos adoptados por Mena e instalados en los niveles más cuidados del español posterior a su obra. E, incluso, como bien señala, haciendo hincapié en que no se ha tenido en cuenta que Mena es sólo un exponente de su época, como también lo fueron Santillana o el marqués de Villena.

Pero, sobre otro aspecto, una idea esencial del libro de Beltrán es la revalorización de la producción del vocabulario del arte menor de Mena, al que dedica el capítulo 2, donde evita toda alusión erudita o los cultismos no integrados desde al menos medio siglo antes, sin apenas excepciones. Al contrario de lo que sucede con los cultismos, los términos patrimoniales tienden a la polisemia en la lengua actual, e incluso pudiera ser que su amplitud semántica fuera mayor en el período medieval. También Mena, con su dominio del lenguaje, va a sacar partido de esta diferencia. Por ello, y tras revisar detenidamente, algo que caracteriza metodológicamente a todo el volumen, alguno de los términos patrimoniales usados en los octosílabos de Juan de Mena, resalta su extraordinaria variedad de registros lingüísticos, por la disponibilidad de un amplio vocabulario, de ahí que no dude en concluir que "el balance del vocabulario de Juan de Mena, por tanto, no tiene nada de negativo sino que supuso una de las vías por la que se formó el castellano culto moderno y, más en particular, el castellano poético" (p. 75).

Avanzando en esa línea evolutiva trazada, en el tercer capítulo se propone analizar el vocabulario de la poesía musical, tomando como punto de partida los versos del *Cancionero Musical de Palacio*, y, particularmente, de las piezas que recogen estribillos tradicionales con glosas, seleccinando, además, aquellas no puestas en boca de personajes rústicos, cómicos, satíricos ni de ambientación pastoril y que no incluyan giros propios de la poesía de cancionero. Beltran destaca aquí la elevada frecuencia media de los vocablos, superior a la del arte menor de Mena y mucho mayor todavía que la del arte mayor, debido a la destacada tendencia a la repetición entre los recursos constructivos del poema: paralelismos, repeticiones de versos, etc., así como la elevada presencia de patrimonialismos, prácticamente, nos dice, la práctica totalidad del vocabulario seleccionado pertenece al sector de los términos patrimoniales, y casi todos pertenecientes a

la lengua española desde su etapa de formación; a diferencia de la poesía cortesana, el número de cultismos es muy reducido, y alguno de ellos ya había sido usado en la poesía de Mena: *causar, claro, finar, flor, lágrima, medio*… En suma, señala el gusto de esta poesía musical "por la variedad de registros, por la experiencia concreta e inmediata y por un vocabulario dotado de evocaciones muy vivas que representaba una innovación radical frente al vocabulario rarefacto del estilo cortés y el rebuscamiento libresco del arte mayor" (p. 70).

A extraer y argumentar acerca de las principales aportaciones de esta monografía va dedicado el capítulo cuarto y final. Entre otras, desde una perspectiva cronológica, los diversos aspectos de la tipología de vocabulario describen una tendencia de lo abstracto a lo concreto y, al tiempo, de lo general a lo particular. Pero, sobre otra particularidad, se insiste en estas páginas en el balance extraordinariamente positivo del vocabulario de Juan de Mena, hasta el punto de que, en su opinión, "supuso una de las vías por la que se formó el castellano culto moderno y, más en particular, el castellano poético" (p. 75).

Así, pues, son muchas, para finalizar, las razones para felicitarnos por esta publicación que, sin duda y como he anticipado en las líneas introductorias, constituirá referencia inexcusable para cualquier acercamiento al tema. Una vez más, el rigor metodológico y el profundo dominio del objeto de estudio del profesor Beltran han conducido a paliar lagunas y a solventar convicciones no siempre certeras transmitidas hasta la fecha. Pero, incluso más allá de las valiosas conclusiones que encierran esas páginas, a las que han de sumarse los útiles y detallados anexos a los que ya se ha hecho referencia, así como una selección bibliográfica actualizada, quiero resaltar aquí un dato más digno de ser reseñado: como había hecho en más de una ocasión en sus publicaciones, también aquí Vicenç Beltran señala generosamente la vía por la que ha de transcurrir la investigación en futuros acercamientos al tema, apuntando a, entre otras, la latinización sintáctica, la aportación lingüística del decir político, doctrinal y moral o, también a partir del análisis del léxico, la seleccción de temas susceptibles de tratamiento poético en cada una de las etapas de la trayectoria evolutiva de la poesía de cancionero, temas que esperan ser abordados en un futuro inmediato. Afortunadamente, para llevar a cabo estas y otras empresas futuras ya podemos contar con el análisis exhaustivo, riguroso y certero de páginas como las de esta monografía.

Antonio Chas Aguión
Universidad de Vigo

***Cantar de Mio Cid*. Edición, Estudio y Notas de Alberto Montaner, con un ensayo de Francisco Rico. Madrid: Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011, 1179 pp.**

Desde la aparición en 1993 de la primera edición del *Cantar de mio Cid* preparada por Alberto Montaner, la obra se ha transformado en una herramienta de trabajo imprescindible para los estudiosos de la épica castellana. En 2007 apareció una nueva edición que ampliaba de manera significativa el prólogo y actualizaba los aportes de la crítica, texto que se reproduce con muy pocos cambios en esta nueva edición: se han corregido muchas erratas (aunque no todas) y se ha cambiado ligeramente el orden de los textos, poniendo en primer lugar el poema, que en las ediciones anteriores aparecía después del estudio preliminar de Rico y el prólogo de Montaner. Como consecuencia de esto, el aparato crítico queda aún más alejado del texto (en cuarto lugar, después de los estudios de Rico y Montaner), lo que junto a la decisión de no indicar en el texto las intervenciones del editor dificultan la consulta de la labor ecdótica llevada a cabo.

El estudio de Rico es el mismo que se publicó en 1993, anclado en las ideas de Ramón Menéndez Pidal. Según Rico, el poema fue compuesto por un juglar para un público "de menos pelo" (p. 221) a mediados del siglo XII, en la frontera castellana "enmarcada por las cuencas altas del Duero, el Henares y el Jalón" (p. 222). Rico considera "incontrovertible" el carácter local del *Cantar*, que habría nacido en la región que abarca "desde el entorno de San Esteban de Gormaz al de Calatayud" (p. 229), lo que lo lleva a afirmar que "el modo de proceder del *Cantar* es característico de quien se abreva en fuentes no escritas, y en particular en hontanares locales" (p. 235). Consecuente con esta teoría, Rico niega "con rotundidad" que el poeta hubiera manejado la *Historia Roderici* (p. 238), aunque reconoce que algún detalle procedente de ella pudo llegarle por vía indirecta.

El estudio de Montaner –que había sido renovado y ampliado en la edición de 2007– presenta pequeñas adiciones actualizadoras teniendo en cuenta los trabajos críticos aparecidos en los últimos años, y algo similar ocurre con las notas complementarias, aunque en este caso se han añadido algunas (115, 2085, 2432, 3135, 3240). Las notas del aparato crítico también presentan muy pocos cambios respecto de la edición de 2007: se añade la nota 568 y se reelaboran las notas 853-853b, 912 y 2864.

El estudio está dividido en cinco partes –divididas a su vez en varias secciones breves– y se dedica la primera a los problemas de composición del *Cantar* (pp. 257-309). Bajo el título "El modelo histórico y la creación épica" se presenta una detallada biografía de Rodrigo Díaz y se analiza la historicidad del poema y sus aspectos ficticios, teniendo en cuenta que "no se trata de un documento histórico, ni siquiera de una biografía más o menos fantaseada, sino de un texto plenamente literario, de un poema épico de primera magnitud" (p. 276). En "Autoría y localización" se resume el muy debatido problema de la identificación del autor y el lugar de composición del poema, presentando brevemente las posturas de Menéndez Pidal y Colin Smith, consideradas las más opuestas o extremas, así como las de varios estudiosos que han adoptado posturas intermedias. La fecha de composición del *Cantar* se discute en "La cuestión cronológica". La datación del poema ha originado una larga polémica pero, según Montaner, hay numerosos aspectos histórico-culturales que sitúan su composición a fines del siglo XII: la recepción de la nueva cultura caballeresca, el estado de las instituciones jurídicas y la actitud hacia los andalusíes sometidos, entre otros (p. 289). En "Unidad, variedad, multiplicidad" se analiza otro tema muy debatido, el de la unidad del poema, que está vinculado al modo de composición de la obra y a la unidad o multiplicidad de autores. "La materia cidiana en el siglo XII y las fuentes del *Cantar*" es una de las secciones más interesantes del estudio de Montaner. Teniendo en cuenta que el poema no es un texto

aislado sino que forma parte de un conjunto de obras del siglo XII sobre Rodrigo Díaz, se analizan los vínculos del *Cantar* con el *Carmen Campidoctoris*, la *Historia Roderici*, la *Crónica Najerense*, el *Linage de Rodric Díaz* y documentos históricos relativos al Cid, como la carta de arras de Rodrigo y Jimena. Alejándose de la postura de Rico, Montaner destaca las notables coincidencias entre la *Historia Roderici* y el *Cantar*, sobre todo en la parte relativa al dominio del Levante "con detalles que revelan un casi indudable conocimiento de la biografía latina por parte del poeta" (p. 301). Además, el autor del *Cantar* se habría basado "en otros datos de diversa procedencia, sobre todo de la historia oral, así como posiblemente en documentos (pero no cidianos) y quizá en algún cantar de gesta anterior sobre el mismo héroe; materiales que reelaboró libremente y completó con su propia inventiva" (p. 301). En "Realidad y escritura" se plantea el problema de la génesis del *Cantar*, presentando esquemáticamente las dos posturas antitéticas que ha adoptado la crítica: la de un autor popular, analfabeto, que empleaba las técnicas de la composición oral, por una parte, y la de un autor culto, letrado, que elaboró su obra por escrito, por otra. Montaner adopta una posición intermedia –como hace buena parte de la crítica hoy en día– reconociendo que el *Cantar*, como toda la poesía épica medieval, estaba destinada a un público amplio y era difundida oralmente. Sin embargo, el *Cantar* no es un producto "folclórico", puesto que admite recursos ajenos a la cultura popular, que pertenecen, en algunos casos, a las esferas más elevadas de la cultura de la época. A conclusiones similares se llega en "La génesis del *Cantar*: balance y propuesta", donde Montaner comienza identificando la "capacidad poética" del autor con la figura de un juglar relativamente erudito, a quien caracteriza como "un profesional de la literatura, si bien con un cierto nivel de conocimientos jurídicos y un vocabulario con ecos del latín de la iglesia y de los tribunales" (p. 304). Sin embargo, poco después indica que los planteamientos jurídicos presentes en el *Cantar* llevan a pensar que su autor fue "un *sabidor*, uno de los nuevos jurisconsultos surgidos en el ámbito de la renovación del derecho a finales del siglo XII, un hombre de cierta cultura (quizá incluso conocedor de algún florilegio escolar de clásicos latinos y posiblemente de la *Historia Roderici*), con una marcada vocación poética" (p. 305), lo que resulta más coherente con los datos que presenta.

La segunda parte del estudio está dedicada a "El poema épico y su contexto" (pp. 309-374). Montaner propone clasificar los poemas épicos medievales en una serie de modalidades o subgéneros: una *épica del interior* que se ocupa de los conflictos internos de una sociedad dada (la épica del vasallo rebelde); otra *del exterior*, en la cual los conflictos no enfrentan al héroe con los miembros de su sociedad sino a "los otros", que en la Edad Media se identifican fundamentalmente con el enemigo musulmán; una *épica de cruzada*, en la cual el enfrentamiento con el oponente externo se hace en términos de guerra santa (modalidad que comprendería a buena parte de la épica francesa); y una *épica de frontera* propia de los territorios limítrofes entre la Cristiandad y el Islam, que admite cierto grado de comprensión y hasta admiración por el enemigo. Esta clasificación resulta poco convincente pues tanto la épica francesa como la hispánica combinan frecuentemente conflictos internos y externos: en el caso de la *Chanson de Roland*, la traición y juicio de Ganelón, con las batallas contra los sarracenos; en el *Cantar de mio Cid*, la ira del rey Alfonso causada por las habladurías de los "malos mestureros" de la corte y el conflicto del Cid con los infantes de Carrión, con el enfrentamiento con los moros. Además, en el *Cantar de mio Cid* no sólo el "conflicto inicial" se sitúa en el ámbito de la *épica del interior* (p. 316), pues la rivalidad del héroe castellano con los "malos mestureros" de la corte está siempre presente y el conflicto reaparece con fuerza en el tercer cantar al desatarse la venganza de los infantes de Carrión contra las hijas del Cid. Por otra parte, en la épica francesa aparecieron con el tiempo casi todas las características que Montaner atribuye a la *épica de frontera*: el héroe mestizo, la amada

del otro lado de la linde, el enemigo amigo y el amigo enemigo, y algunos de estos motivos no aparecen en el *Cantar de mio Cid*. En cuanto a la mentalidad de cruzada, se encuentra en el *Poema de Fernán González* así como en otros textos hispánicos, por lo que las "formas de organización y convivencia" con un enemigo cercano (p. 312) no parecen haber surtido efecto en todos los casos. Como indica el propio Montaner, en el *Cantar de mio Cid* encontramos "casi todos los aspectos" de los distintos tipos de épica (p. 314), y lo mismo ocurre en muchos textos franceses y castellanos. Sólo cabe preguntarse por qué el espíritu de cruzada tardó en aparecer en la Península Ibérica y logró imponerse sólo parcialmente.

En la segunda sección se analiza, además, el momento histórico en el que se compuso el poema, un período de cambio en el que aparece un nuevo tipo de sociedad: la de los hombres libres de la frontera. Sin embargo, como admite Montaner, "el Cid nunca fue propiamente un colono fronterizo" (p. 319), ni en la vida ni en la literatura, y las milicias concejiles no figuran en el poema. En efecto, las preocupaciones legales reflejadas en el *Cantar* trascienden las disposiciones de los fueros de Extremadura con respecto a la lucha de las milicias contra los moros, abarcando numerosos aspectos del derecho nobiliario, como se desprende del análisis de Montaner. Otro elemento que aleja a los personajes del *Cantar* de ese "nuevo tipo de sociedad de la frontera" es el énfasis puesto en el conflicto entre los *fijodalgos* y la alta nobleza cortesana, pues aunque el término *fijodalgo* se vinculó históricamente a "la pretensión de los caballeros fronterizos de linaje noble de distinguirse de sus convecinos de situación parecida, pero de estamento inferior, los caballeros villanos" (p. 354), el poema se centra en los conflictos del Cid con los orgullosos miembros de la corte del rey Alfonso, y el objetivo del héroe castellano no es defender la frontera sino realizar grandes conquistas en territorio enemigo por las extraordinarias posibilidades de enriquecimiento que presentaba. Como indica Montaner, quien inició su andadura poética como "mio Cid el de Bivar" (v. 295) la acaba como "mio Cid el de Valencia" (v. 1830) (pp. 361-2), por lo que el recorrido geográfico del poema va del corazón de Castilla al mundo musulmán, sin detenerse en la frontera de los colonos y las milicias concejiles, y el Cid no sólo gana tierras y riquezas incalculables en el Levante, sino que logra emparentarse con los reyes de España, es decir, ascender a los más altos estratos de la sociedad como coronación de su carrera heroica.

En esta sección del estudio se analizan nuevamente las fuentes latinas, arábigas (que Montaner rechaza en general) y francesas del *Cantar*. Con respecto a las fuentes latinas de la tradición clásica propuestas por Colin Smith y David Hook, Montaner admite la posibilidad de que fueran conocidas por el poeta dado el vivo interés por la doctrina militar romana que se manifiesta desde mediados del siglo XII. En cuanto a las obras medievales, le parece "casi" innegable el conocimiento de la historiografía latina de la época y seguro el de la *Historia Roderici*, que sirvió de fuente para "las correrías del Cid por el oriente peninsular" (p. 367), aunque poco antes le parecía "casi" indudable el conocimiento de la biografía latina (p. 301). Por otra parte, Montaner señala que el poeta conocía fuentes eclesiásticas latinas, no sólo la Biblia sino también composiciones litúrgicas o paralitúrgicas "como queda de manifiesto en la larga oración de doña Jimena" (p. 367).

En cuanto a la forma de difusión del *Cantar*, como indica Montaner, los únicos datos seguros son los que proporciona el códice del poema, que permiten afirmar que el texto se leyó en privado "en un escritorio, con el volumen sobre el atril y pluma y tintero al lado" (p. 368), en tanto el colofón del intérprete señala "el fin de la lectura o recitación en voz alta, hecha con el códice a la vista" (p. 368). Esto no impide que Monatner asevere que "sin duda" la forma más habitual de difusión era "la recitación o salmodiado de memoria por parte de un juglar que se acompañaba de un instrumento de música, normalmente de cuerda frotada, como la viola o el rabel, o punteada, como la cítola"

(p. 368). Montaner indica que el testimonio clásico al respecto (y el único que cita) es el de Jean de Grouchy "problemático por tardío y por referido específicamente a la épica francesa" (p. 368, n. 101). En realidad, poco se sabe de "la forma concreta de ejecución" de los poemas épicos castellanos (pp. 368-9) y esta falta de noticias "en materiales [los recogidos para la *Estoria de España*] que, en definitiva, remontan a c. 1270, momento en que sin duda el género épico gozaba de plena vitalidad" (p. 369, n. 102) debería hacer reflexionar a Montaner, pues la falta de documentación histórica pone de manifiesto el carácter especulativo de todo lo que se viene diciendo respecto de la difusión oral por juglares de la épica castellana.

En la tercera parte del estudio, "Constitución interna del *Cantar*" (pp. 374-463), se examinan las fórmulas, temas, motivos y estructura del poema. De especial interés es la sección dedicada a la configuración prosódica del *Cantar*, en la cual se analiza exhaustivamente el sistema métrico. El sistema de rimas regulares propuesto por Montaner para distinguir tiradas sucesivas –excluyendo rimas imperfectas, versos sueltos y pareados– ha sido cuestionado con argumentos sólidos por Juan Carlos Bayo, quien atribuye función deíctica a las supuestas "irregularidades" de la rima, y por Javier Rodríguez Molina, quien cuestiona desde el punto de vista lingüístico muchas de las enmiendas realizadas por Montaner para regularizar la rima. Este es un problema serio que ha dividido a los editores en dos campos: los que se toman libertades al corregir el texto del manuscrito único –empezando con Menéndez Pidal– y los que adoptan una posición conservadora frente al texto –como Ian Michael y Colin Smith. Esta última actitud, defendida con importantes argumentos por Georges Martin, se ve ahora reforzada por los planteamientos de Bayo y Rodríguez Molina.

En la cuarta parte del estudio, "Análisis del texto" (pp. 463-542), se presenta una detallada descripción y análisis codicológico del manuscrito del *Cantar*. Esta sección resulta "extremadamente técnica", por lo que se recomienda "al lector a quien sólo le interese tener una visión de conjunto que salte directamente al último apartado de la misma" (pp. 463-4, n. 176). En la quinta y última parte del estudio, "La presente edición" (pp. 542-58), Montaner explica los criterios que ha empleado para regularizar la ortografía y enmendar el texto "allí donde existían errores contra la rima, el metro o el sentido, si se contaba con una enmienda suficientemente aceptable" (p. 553). El problema con estos criterios para corregir el texto es que cada uno de ellos suscita numerosos interrogantes, por lo que el objetivo de "desentrañar la organización interna del texto" está lejos de haberse logrado. El *Cantar* es un texto único en más de un sentido, pues como poema épico es una obra aislada de cuya composición todavía sabemos muy poco con certeza. Los defensores de una actitud conservadora frente al texto del códice no adoptan esta posición basándose en una "teoría" sino en las características específicas de la obra y todo lo que ignoramos sobre su composición.

Las notas a pie de página del poema y los resúmenes de los episodios principales pueden ser de utilidad para alguien que se propone leer por primera vez el *Cantar*, pero no para los estudiosos de la épica que son el público natural de esta edición enciclopédica que requiere una considerable inversión de energía y de tiempo para aprovechar la gran cantidad de información y entender las intrincadas cuestiones que se presentan al lector.

La notas complementarias (pp. 631-1035) son, en mi opinión, la contribución más significativa de la edición de Montaner. En ellas se explica de manera amplia y bien documentada aspectos lingüísticos, históricos y literarios del *Cantar*, con citas extensas de fuentes documentales así como de las distintas interpretaciones de la crítica. Aunque se registran algunas repeticiones innecesarias, acumulación de referencias y juicios lapidarios no siempre bien justificados (a veces sin presentar argumento alguno), la información contenida en las notas es un recurso de gran valor para los estudiosos de la

épica, comparable al aporte que en su momento realizó Menéndez Pidal con su edición en tres volúmenes del *Cantar* (1908-11).

El deseo de dar cuenta de todos los estudios dedicados al *Cantar* resulta a veces en una extraña equiparación de trabajos poco significativos con los grandes aportes originales que han cambiado nuestra visión e interpretación del poema. Producto de este afán enciclopédico parece ser también que no siempre se reconozca debidamente el aporte de otros estudiosos –el trabajo de Montaner es, en buena medida, síntesis de una gran cantidad de estudios que se han ido acumulando a lo largo de muchos años de investigación. En otras instancias, el carácter especulativo de las propuestas –debido a la escasez o falta total de datos– no es compatible con las afirmaciones contundentes de Montaner –respecto a la forma de difusión de la épica, por ejemplo– o aparecen vacilaciones –cuando se refiere a la cultura y condición social del poeta– aunque se proporciona una notable cantidad de datos que apuntan claramente en una dirección. Como señala Montaner, el autor del *Cantar* empleó cultismos y latinismos de origen jurídico y eclesiástico; conocía textos bíblicos y litúrgicos y también la épica francesa; utilizó la *Historia Roderici* como fuente y probablemente había leído textos clásicos y crónicas latinas medievales, además de interesarse por temas legales que eran una novedad a fines del siglo XII. En la Península Ibérica, había muy pocas personas a fines del siglo XII o principios del XIII que podían reunir todos esos conocimientos. Por otra parte, no tenemos ningún testimonio en Castilla de juglares "profesionales de la literatura" que compusieran poemas comparables al *Cantar de mio Cid*, por lo que las vacilaciones de Montaner no parecen justificadas. Algunos de los problemas que encontramos en esta edición podrían subsanarse de manera relativamente sencilla --como la indicación de las intervenciones del editor en el texto-- y no restan méritos a la contribución a los estudios cidianos realizada por Montaner.

Irene Zaderenko
Boston University

Rocío Charques Gámez. Emilia Pardo Bazán y Su *Nuevo Teatro Crítico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012

La reciente publicación por la Fundación Universitaria Española en la colección Tesis Doctorales "Cum Laude" del libro, fruto de la tesis de Rocío Charques Gámez, *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, viene a llenar un hueco en la ya amplia bibliografía sobre la autora de *Los Pazos de Ulloa*. Se trata del estudio completo y muy bien documentado de la revista unipersonal que la infatigable autora coruñesa publicó mensualmente entre 1891-1893.

El estudio de Rocío Charques, dirigido con mano maestra por la profesora de la Universidad de Alicante Mª Ángeles Ayala, parte del contexto en el que aparece la publicación y, apoyándose en un amplio aparato bibliográfico, elabora una buena síntesis de las distintas colaboraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán desde la temprana publicación de la *Revista de Galicia* en los años ochenta a los últimos artículos aparecidos en el diario *ABC* de Madrid entre 1918-1921.

Tras esta necesaria introducción el estudio aborda con orden y método diferentes aspectos de la mencionada publicación mensual, tales como el análisis de la recepción, donde subraya la opinión no siempre positiva de sus colegas, Clarín, Ortega y Munilla, Fray Candil, el Padre Blanco García, Gómez Baquero, entre otros testimonios de menor interés. Tal como señala Rocío Charques, a pesar de las objeciones y alguna que otra chanza malintencionada, sus colegas no pudieron menos que reconocer el interés de la publicación. A continuación la autora de la tesis describe con precisión desde los aspectos puramente materiales, como el coste de la publicación, que se sufragó con la herencia paterna de Emilia Pardo Bazán, el formato, el tipo de papel, la/s imprenta/s encargada/a de su edición a los destinatarios y suscriptores.

Rocío Charques presta especial atención al pórtico de la revista dónde se señalan sus objetivos y sus evidentes afinidades con los modelos periodísticos dieciochescos que la precedieron, singularmente con el *Teatro Crítico Universal* del Padre Feijoo, de quien toma el título y en parte también su contenido misceláneo y su afán divulgativo. También se detiene el estudio en la obligada referencia al *Quijote* de Cervantes, de quien la autora coruñesa era una profunda admirador desde sus años juveniles, tal como Rocío Charques señala recurriendo al ineludible testimonio de los *Apuntes Autobiográficos,* que Emilia Pardo Bazán publicó en 1886 como prólogo a *Los Pazos de Ulloa*.

En los objetivos de la revista la autora de la tesis destaca certeramente como notas dominantes la verdad, la claridad, la variedad y la amenidad sin perder tampoco de vista su afán divulgativo, que fue una constante en toda la producción literaria de Pardo Bazán. Sin duda, los apartados más interesantes de dicho estudio se corresponden con los capítulos sexto y séptimo. En el capítulo sexto analiza la producción de creación, es decir los cuentos, relatos o crónicas de viaje publicadas en la revista. En este aspecto Rocío Charques lleva a cabo una meritoria tarea de clasificación y cotejo textual, teniendo en cuenta que muchos de los cuentos que se publicaron en el *Nuevo Teatro Crítico* no siempre eran inéditos, por ello atiende a los cambios textuales y anota todas las variantes con respecto a las distintas publicaciones en prensa en que aquéllos vieron inicialmente la luz.

En el séptimo capítulo se analiza la crítica literaria, prestando especial atención a los dos bloques temáticos fundamentales, autores españoles, atendiendo a la clasificación genérica de novelistas como Alarcón, Pereda, Palacio Valdés, Taboada, Coloma o Galdós y poetas como Zorrilla, Campoamor y Miguel de los Santos Álvarez. En menor medida, pues merecería una atención mayor, el estudio atiende a los autores extranjeros, Zola y Tolstoi especialmente, además de los nuevos novelistas franceses, Bourget, Barrés, Huysmanss, Rod y Loti. En este apartado Rocío Charques se apoya en los estu-

dios existentes sobre los fundamentos críticos e ideológicos de Pardo Bazán, así como en los modelos franceses, cuya influencia es tempranamente perceptible, como ella misma señala, en los artículos sobre el naturalismo recogidos en libro con el título de *La cuestión palpitante* (1883). De la misma manera que pone en relación los estudios sobre Tolstoi, especialmente *La Sonata de Kreutzer,* con las conferencias del Ateneo madrileño sobre *La revolución y la novela en Rusia* (1887)*,* demostrando un buen conocimiento de la trayectoria literaria de doña Emilia.

Se cierra el estudio atendiendo al análisis de la miscelánea de artículos de temática diversa y a las polémicas literarias y sociales de que fue caja de resonancia o plataforma de divulgación el *Nuevo Teatro Crítico,* que tuvo una vida breve pero muy intensa entre 1891 y 1893. Esta parte es indudablemente también muy interesante, porque pone de relieve el interés de estas publicaciones unipersonales, frecuentes en el siglo XIX, y que, más allá de las grandes publicaciones periódicas, ayudan a reconstruir el panorama de la crítica literaria y de la actividad cultural y, sobre todo, a entender la función divulgadora que desempeñaron las publicaciones periódicas con respecto a la literatura de la época. De trabajos como este se deduce fácilmente una conclusión, la crítica literaria decimonónica no se entiende sin la plataforma de las revistas y la prensa periódica.

En definitiva, era un estudio pendiente y muy necesario para todos los estudiosos de la literatura pardobazaniana. Es una buena visión de conjunto de carácter interdisciplinar de literatura y prensa que viene a completar, a perfilar y ahondar otros estudios parciales ya existentes. El libro se cierra con unas sintéticas conclusiones, que resumen las principales aportaciones de la investigación llevada a cabo, una amplísima bibliografía debidamente clasificada y unos utilísimos índices de la publicación, así como también una serie de apéndices en los que se recogen artículos o testimonios de diversa índole sobre el interés de la revista en el panorama literario y periodístico de finales del siglo XIX.

Marisa Sotelo Vázquez
Univesitat de Barcelona

Ana Belén Chimeno del Campo. *El Preste Juan en los libros de viajes de la literatura española medieval.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011, 361 pp.

En esta interesante, bien documentada y elegantemente escrita obra, Ana Belén Chimeno del Campo rastrea y analiza con precisión alusiones a la leyenda del Preste Juan –ese rey y sacerdote cristiano, gobernante de un mítico reino, que se ubicó tanto en Oriente como en África– en la literatura de viajes de la Edad Media hispánica. Sobre la investigación detrás de este estudio, hay que decir que la monografía reseñada resulta de una concienzuda revisión de la tesis doctoral de la autora, realizada en la Universidad de Vigo bajo la experta dirección de un medievalista tan destacado como el profesor Antonio Chas Aguión. Por esta tesis, que se defendió en 2009, Ana Belén Chimeno del Campo obtuvo la máxima calificación y se le concedió el Premio Extraordinario de Doctorado de su Universidad.

Entre las virtudes del libro sobresale su estructura, cimentada en dos grandes bloques, en los cuales, a su vez, la información se organiza en secciones claras y coherentes. Después de una breve introducción en la que se da cuenta de la metodología empleada y de ciertas cuestiones teóricas y de planteamiento (y en dónde quizás habría sido deseable empezar explicando lo más básico sobre la importancia de esta leyenda medieval para el lector no especialista), un gran apartado describe los orígenes y evolución de la creencia en el Preste Juan durante la Edad Media. En este apartado se estudian tanto los condicionantes socio-políticos y culturales que envuelven la génesis de la leyenda, como los textos que contribuyeron a su difusión en Europa, y muy especialmente la llamada *Carta del Preste Juan*, sin olvidar el posible trasunto histórico del fabuloso personaje. La exposición de este complejo friso de datos se lleva a cabo con máximo rigor, siempre declarando puntualmente a través de abundantes notas a pie las fuentes empleadas para tejer el discurso, de tal manera que toda información se puede contrastar. Lo importante estriba en que Chimeno del Campo no acumula erudición gratuita, sino que sus páginas evidencian abundantes lecturas y muchas horas reflexionando sobre ellas. Una aportación indudable del libro reside en haber resumido y comentado críticamente para el lector en lengua española la inmensa bibliografía en diversas lenguas sobre la leyenda del Preste Juan, que la autora conoce en profundidad.

Esta sección sirve de marco y de apoyatura para el núcleo del libro: el extenso apartado consagrado a analizar las referencias al Preste Juan en los libros de viajes de la Edad Media peninsular (o, para decirlo en palabras de Chimeno del Campo, "la caracterización del Preste Juan" en estos textos). Con acertado criterio, el corpus escogido incluye tanto textos genuinamente hispánicos (*Libro del conosçimiento, Embajada a Tamorlán*, *Andanças e viajes de Pedro Tafur* y *Libro del infante don Pedro de Portugal* de Gómez de Santisteban) como traducciones a lenguas peninsulares de otras obras como el *Libro de Marco Polo*, la *Relatio* de Odorico de Pordenone y *El libro de las maravillas del mundo* de Mandeville. Hay que alabar la minuciosidad con que se analizan los pasajes seleccionados, un análisis que nunca se pierde en elucubraciones olvidando el propio texto y lo que este dice. En este sentido, se ha de subrayar el rigor con el que Chimeno del Campo cita los pasajes originales al lado de las traducciones hispánicas, cuando es oportuno compararlos. De la misma manera, la autora, con sobresaliente conocimiento del tema, suele traer a colación otros pasajes de la tradición escrita sobre el Preste Juan para contrastarlos con el texto que le ocupa. Ejemplos de todo esto no faltan, por caso, en las brillantes páginas sobre la leyenda del Preste Juan en el *Libro de las maravillas de mundo* de Mandeville (págs. 182-204).

Se agradece que las ideas principales del núcleo de la investigación se hayan resumido en el apartado titulado "Recapitulaciones" (págs. 315-327). Tal vez aquí se po-

dría haber indicado algo sobre la pervivencia de la leyenda del Preste Juan más allá de la Edad Media. Ojalá futuras reediciones de esta obra den la posibilidad de profundizar un poco en ello. Entre las responsabilidades de los medievalistas, está la de reivindicar la actualidad y múltiple interés que puede despertar, entre otros lectores, la época en la que nos especializamos. Desde luego, esto no se le escapa a Ana Belén Chimeno del Campo, según prueba otro libro suyo: *El Preste Juan. Mito y leyenda en la literatura infantil y juvenil contemporánea* (Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009).

En cuanto a la forma, *El Preste Juan en los libros de viajes de la literatura medieval* se distingue también por un estilo correcto y elegante, con voz propia, pero nada ampulosa o engolada. La prosa académica fluye con adjetivación precisa y se exponen las ideas de forma muy clara. Se nota la seguridad de quien domina a fondo la materia, pero no hay nada de vana presunción en la manera de expresarse.

Sí se echa en falta un índice onomástico para la localización rápida de citas de un autor o de una obra, aunque hay que reconocer que la estructura arborescente empleada para disponer capítulos y subcapítulos no deja, ni mucho menos, al lector totalmente desconcertado, si después de una primera lectura, desea buscar algo en concreto. En línea con esto último, se ha de subrayar la perfecta ordenación de la bibliografía y la exactitud con la que se proporcionan los datos de cada entrada. Desde luego, la bibliografía de este libro será una herramienta utilísima para futuros investigadores en este campo.

La factura del libro es más que digna, con buen papel, amplios márgenes y calidad en la impresión, si bien hay que lamentar que en esta serie no se haya optado por un formato más pequeño y manejable, y quizás una encuadernación con solapas, que permitiera incluir una información mínima sobre el autor y el contenido de la obra, aspecto que contribuiría a la promoción del volumen, y sería más acorde con la práctica editorial de este tipo de monografías en otros países de Europa y en Estados Unidos. Pero estas menudencias en nada afectan al contenido de la obra de Ana Belén Chimeno del Campo que aquí se ha reseñado. *El Preste Juan en los libros de viajes de la literatura medieval* es, sin duda, un trabajo filológico de la máxima calidad y constituye una aportación extraordinaria a los estudios sobre la literatura hispánica del Medievo. Hoy por hoy, es el libro de referencia sobre el tema que trata y augura una brillante carrera como medievalista a su autora.

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

COLL-VINENT, S. y de COLMENARES, I. (2011): *El Llegat Milà I Fontanals A la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona.* Publicacions de la Facultat de Filosofía. Universitat Ramón Llull. Institut D.estudis Penedesencs. Barcelona 1911

Uno de los proyectos que forman parte del Grupo de Investigación "Filosofía y Cultura" de la Universitat Ramon Llull de Barcelona, es el que se centra en *La Escuela estética catalana y sus aportaciones a la estética española*. Dos investigadoras de este proyecto, Silvia Coll Vinent, profesora en la mencionada Universidad e Isabel de Colmenares, bibliotecaria de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, se han ocupado, en concreto, de la biblioteca particular de Manuel Milà i Fontanals. Gracias al legado que el maestro catalán hizo de ésta a la mencionada Biblioteca Episcopal, podemos disponer hoy en de un precioso instrumento de investigación sobre su obra, su pensamiento así como de sus relaciones con otros intelectuales de su tiempo, en Especial con Menéndez Pelayo a quien legó sus papeles y manuscritos no publicados y en cuya Biblioteca de Santander también se conservan.

El libro va introducido por un breve prefacio de Josep M. Martí Bonet, director de la Biblioteca Episcopal, quien resume el recorrido histórico de ésta, sus principales artífices y promotores, pero sobretodo su actual carácter de biblioteca pública y su riqueza en lo que a obras de autores catalanes se refiere, entre los cuales no podían faltar los relacionados con la *Renaixença* catalana. En este aspecto la inclusión en la Biblioteca Episcopal del legado de Milà i Fontanals constituye una aportación de primer orden.

El primer estudio que se ofrece el libro, firmado por Manuel Jorba, de la Universidad Autónoma de Barcelona, es de carácter introductorio sobre la propia formación y evolución del legado (biblioteca y el archivo de Milà i Fontalas) El título del estudio, *Els (pocs) llibres de Milà i l`(abundós) arxiu personal*, refleja bien algunos elementos del mismo: Lo dispuesto por familiares y destinatarios del legado tras la muerte de Milá (aumentos, pérdidas y vicisitudes del mismo), la relación no siempre inmediata con la propia obra de Milà, de sus fondos sobre Filología Románica, Crítica literaria, Historia y folklore con y la gran importancia de su archivo para los investighadores, mayor que la de su biblioteca.

El tercer estudio del libro, *Milà i Ramon Freixas*, es de Juan Solé Bordes miembro del Institut d´Estudis Penedesencs, sobre la estrecha relación de Milà con su paisano y corresponsal intelectual, el abogado y erudito Ramón Freixas. El estudio nos da detalles de gran interés sobre el entorno familiar, social e intelectual en el que se inscribe la personalidad de Milà y sobre el lugar que tenían ambos personajes, Milà y Freixas, en el conjunto de la cultura catalana del momento, sobre su correspondencia, el epistolario de Milà en general y sobre los elementos del mismo que registró y catalogó en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El que fuera director de ésta, Miguel Artigas.

El cuarto estudio del libro viene firmado por Silvia Coll-Vinent, con el título de *Walter Scott en Milà i Fontanals o la influència del "Romanticismo saludable"*. Se trata de un examen pormenorizado y sumamente ilustrativo de un caso más de la poderosa atracción que tuvo la cultura catalana por la escocesa a mediados del siglo XIX, sobretodo en los terrenos de la Literatura (Romanticismo) y de la Filosofía (Filosofía del sentido común). El caso de Walter Scott resulta particularmente expresivo por tratarse de un autor que con su recuperación romántica de personajes, costumbres, instituciones etc… de la cultura escocesa, inspira en bastantes aspectos a la Renaixença catalana. Pero en el estudio de Silvia Coll se destaca en particular un elemento de la admiración de Milà por Scott: la estrecha vinculación de la estética con la moralidad, algo que según el catalán distingue favorablemente al escocés de otros románticos británicos y europeos en general. El estudio profundiza en este extrema reseñando el examen y valoración

que hace Milà de la literatura de Scott en general en el artículo *Moral Literaria*… como en las obras de éste que elige para traducir y comentar (*Las aguas de San Román* y *Poemas de Walter Scott*). El tema es importante para conocer el influjo de la estética catalana del momento en la del resto de España. Quien desee comprender la gestación de los criterios estéticos que más tarde adopte Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, deberá sin duda tener en cuenta el antecedente catalán y el magisterio de Milá.

El último estudio que ofrece el libro es de carácter bibliológico y está a cargo de Isabel de Colmenares. Se trata de una actualización del catálogo del legado de Milà al Seminario Conciliar de Barcelona, realizada en los años veinte del siglo pasado por Vicenç Salvá, oficial de la biblioteca del Seminario. Sin duda es una actualización muy conveniente e importante pues, además de extravíos, hubo errores en la numeración de elementos, de modo que de los 269 catalogados por Salvá se pasa a 397 catalogados por Colmenares. Se completa esta nueva catalogación con 41 reproducciones gráficas a color de documentos, tanto del fondo bibliográfico como del archivo documental y con sendos índices de ilustraciones y onomásticos.

Debe concluirse la reseña de este excelente libre destacando la perfecta presentación material ý maquetación del libro (*Col-lecció Humanitats* de Facultat de Filosofía de la URL), en cuya portada se incluye un retrato de Milá i Fontanals en 1840 debido a Paul Césare-Galiot.

Ramón E. Mandado Gutiérrez

***Comedia de Calisto y Melibea.* Edición crítica, introducción y notas de José Luis Canet Vallés. Valencia: Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2011. 356 pp.**

Se publica oportunamente esta edición de la *Celestina* en su versión *Comedia*. Y resulta oportuna y necesaria por dos razones principales. Primero, porque hay lectores y críticos que prefieren literariamente la primitiva pieza en dieciséis autos a la amplificada *Tragicomedia*; y, en segundo lugar, porque el responsable de la edición es José Luis Canet, uno de los más conspicuos especialistas en la obra famosa, actual director de la revista *Celestinesca* y autor de varias decenas de artículos de tema celestinesco.

La edición se presenta bajo los supuestos metodológicos de la bibliografía textual, que en los últimos años cuenta entre nosotros con numerosos y entusiastas seguidores, ahuyentados algunos de la rígida disciplina neolachmanniana. En el caso de la *Celestina*, hay que reconocer que aquella metodología es la que se muestra como vía más segura, pues, dígase lo que se diga y a pesar del *Manuscrito de Palacio*, la obra es de pura tradición impresa (casi un centenar de ediciones de la *Tragicomedia*, recuerda Canet, y tres conocidas de la *Comedia*). Por tanto y en definitiva, la vereda metodológica está bien elegida y es la que se imponía. A ella se deben conceptos tan importantes para la crítica textual como el de la cuenta del original o el del error o variante tipográficos (Conor Fahy).

La tarea editora, como está prescrito, comienza con la descripción de los testimonios. Del *Manuscrito de Palacio* (*Mp*) se hace un somero comentario, que insiste en la intervención de varias manos distintas, las innumerables correcciones y su supuesta condición de representante de una rica tradición manuscrita, estadio anterior al representado por las ediciones impresas. El ejemplar de Burgos (*B*) se presenta como de una edición de lujo, costosa por las xilografías y la generosidad en el aprovechamiento del papel, aunque no se deja de advertir que se trata de un ejemplar mutilado y manipulado. Del ejemplar de Toledo (*C*), con sólo dos grabados, se informa que fue compaginado rápidamente, con muchas erratas y fallos en la cuenta del original. El ejemplar de Sevilla (*D*), que incorpora tres grabados, no contiene tantas erratas y sólo pequeños fallos en la cuenta del original. La descripción podría haber sido más generosa y quizá la hubiera enriquecido la visión directa de los ejemplares en sus correspondientes bibliotecas.

Hay en esta parte de la descripción de testimonios un breve e interesante apartado en que se trata de establecer las características o peculiaridades gráficas de cada una de las tres imprentas y de sus cajistas y correctores. El intento es muy plausible, pero la conclusión es inevitablemente desalentadora: no hay nunca normalización gráfica, pues la actitud de los cajistas oscila entre mantener sus propias peculiaridades y reflejar las grafías específicas del impreso que tienen delante. Para llegar a conclusiones válidas en esta cuestión, como poco, habría que conocer los originales de imprenta para saber de sus peculiaridades gráficas y compararlas con el resultado final, habría que analizar otros impresos de esos mismos talleres, copiados por los mismos cajistas y supervisados por los mismos correctores, y habría que identificar a esos cajistas y correctores y estudiar su labor en otras imprentas. Empresas que hoy por hoy resultan bastante inalcanzables.

En el análisis de variantes, Canet parte del convencimiento de que el autor de la *Comedia* no participó en las estampaciones de la obra y que, por tanto, las variantes no se deben a él sino a cajistas y correctores. Tras recordarnos los estemas trazados por F. J. Lobera y por Patrizia Botta, que establecen la independencia de *C* y *D* respecto de *B* desde un subarquetipo *x*, Canet pasa a señalar algunas de las adiciones y supresiones en las "tres Comedias" por fallos en la cuenta del original. Son éstas páginas muy originales y novedosas, en las que el editor pone en práctica aquellos conceptos fundamentales de la bibliografía textual, de la cuenta del original y del error tipográfico, derivado de la

necesidad de justificar el margen derecho de la página o las líneas del final de la caja. El ejemplar de Toledo será el que revele mayor número de alteraciones: palabras añadidas, desarrollo de abreviaturas, aumento del tamaño de tipos. Muchas menos presentarán Sevilla y Burgos. Pero, como bien advierte Canet, todo ello no implica que el valor textual de *C* sea menor que el de las otras ediciones *B* y *D*.

La colación de variantes se lleva a cabo cotejando los testimonios de dos en dos y determinando variantes separativas y conjuntivas. Aunque no se comentan, las conjuntivas (*Eras y Crato*, piedad de *silencio*, *comedor* de huevos, etc.) son evidentemente las que remiten al arquetipo *w*. En cuanto a las separativas, a pesar de que no son pocas las detectadas (45 de *D* frente a *B* y *C*, 16 de *B* frente a *C* y *D*, 35 de *C* frente a *B* y *D*), Canet considera que la mayoría son estilísticas, del cajista o *faciliores*, lo que interpretamos que quiere decir que son accidentales y no sustantivas. Es lo que le lleva a concluir que "los tres talleres tienen enfrente a la hora de componer la misma edición (posiblemente la perdida de Salamanca 1500)" y a establecer un estema en el que *B*, *C* y *D* derivan de un modelo [subarquetipo] común *x*, que, según Canet, podría ser la perdida edición de 1500.

La explicación es bastante coherente y fundamentada, pero no termina de disiparnos todas las dudas. Aparte la rareza del estema de tradición tripartita (en el que ya no cabría hablar de contaminación alguna), no siempre estamos seguros de la condición meramente 'accidental' de las variantes. Desde luego, son muchas las que se pueden explicar como errores de copia o como variantes tipográficas (haplografías, alteraciones, confusión de letras, desgaste de tipos, justificación de márgenes), pero hay otras, particularmente algunas que presentan *C* y *D* frente a *B*, que parecen tener carácter más sustantivo (*pala de açadón* / *pala y açadón*, *cuerda osadía* / *cruda osadía*, *cordón todo* / *cordón roto*, *alma* / *ánima*, *médico* / *físico*, *abarca* / *abraça*) y que, por tanto, no permitirían pensar en un modelo común a los tres, y sí a *C* y *D*. Por el contrario, creo que, para postular un modelo común a *B* y *C* frente a *D*, como sugiere el editor, no es suficiente la variante *garrumes* / *garvines*, pues obedece a una pura confusión de signos: garuines > garɯɯes> garrumes.

La edición aquí llevada a cabo, según se afirma en la página 15 del libro, adopta como texto base el de Toledo (*C*), que es el más cargado de erratas pero el que el editor considera más antiguo. El texto de la edición va acompañado de una muy precisa y ajustada anotación a pie de página. En ella se da cabida al aparato crítico y a las notas explicativas y complementarias al texto. En el aparato textual se recogen las variantes de los tres testimonios de la *Comedia* y también las de dos representantes principales de la *Tragicomedia*, el de Zaragoza 1507 (*Z*) y el de Valencia 1514 (*P*). En la presentación de tales variantes tal vez no haga falta la continua repetición de la preposición "En" para indicar la procedencia de la variante. Más económico y más convencional resulta colocar simplemente la variante cerrada por un paréntesis cuadrado y a continuación las siglas de los testimonios: *garvines*] D Z P *garrumes*] B *garumes*] C . En cuanto al aparato de notas explicativas, me parece muy elaborado y del mayor interés, pues une a la precisión la justa y necesaria información sobre la palabra o el pasaje correspondiente. En él da cabida fundamentalmente a las fuentes literarias y a las sentencias y refranes, con sus correspondientes citas autoriales y bibliográficas. Unas manillas negras y blancas en los márgenes del texto indican la presencia de unas y de otros.

El libro se completa con otras cien páginas de introducción, en las que Canet aborda cuestiones como la autoría de la obra, el género, el ambiente universitario y las corrientes filosóficas en medio las que surge *Celestina*. Son páginas muy apretadas, en las que viene a condensar ideas ya expuestas en artículos y trabajos publicados por el autor desde hace años y, por tanto, conocidas por la comunidad científica. Ello me exime de entrar aquí en mayores detalles y sólo las resumiré con sus propias palabras

y conceptos. La línea principal de la argumentación es que hubo de existir una primitiva obra breve, comedia humanística con final feliz, que circularía por los ambientes universitarios salmantinos. Esa obra luego se reformula, alargándola y cambiando su intencionalidad en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas, una obra que rompe moldes y modelos educativos y se convierte en portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y el uso abusivo de las *auctoritates* en el discurso. En esa propuesta intelectual en que se convirtió *Celestina* participaron diversos profesores e intelectuales, tuvo como mano ejecutora a Alonso de Proaza y posiblemente hubo detrás un poder fáctico que bien pudo ser el propio Cardenal Cisneros.

Se trata, como se ve, de una tesis muy sugestiva, con capítulos ciertamente brillantes y sorprendentes (aunque se supiera de algunos), como el de la ambientación universitaria, la intervención editora de Proaza a la sombra de poderes fácticos y el uso escolar de *Celestina* (inferido del desgaste del ejemplar de Zaragoza), el del género y situación de la obra en la tradición de la comedia humanística, muy estudiada por Canet en numerosas ocasiones, o su difusión entre nominalistas, escolásticos, escotistas, lulianos y humanistas. Todo, como digo, es atractivo y verosímil, pero no debería hacernos perder la perspectiva literaria de la obra. La *Celestina* es una obra que nace, en principio, para ser leída, por el placer de la lectura (dramatizada o no), y tiene mucho de juego y de artificio literario. También habrá que sumar más argumentos para borrar la existencia de Fernando de Rojas, el del acróstico, el del testamento y el que "compuso a *Celestina*", según la deposición judicial de sus familiares.

Como se desprende de todo lo expuesto, estamos ante un trabajo filológico muy importante, un trabajo elaborado tras muchos años de estudio y lecturas celestinescas, y muy largas meditaciones en los complejos problemas que asedian a la obra universal. Por todo eso, nada de lo que afirma y sostiene José Luis Canet debe considerarse gratuito u ocurrente, todo está bien documentado y elaborado intelectualmente. Y son muchas veces respuestas arriesgadas y valientes, que quieren dar explicación a los numerosos y enigmáticos desafíos que ha venido siempre planteando *La Celestina*.

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED-Madrid

Élisabeth Delrue. *Voyages ou séjours d'écrivains espagnols en Europe 1890-1910. Modalités hispaniques du récit de voyage.* Préface de Jean-Claude Rabaté. Paris: L'Harmattan, 2012, 262 pp.

La exploración de la literatura viatoria en la España de entresiglos constituye un tema de indudable interés. Aunque existía un vacío clamoroso en el apartado crítico referido a este género en la literatura decimonónica, lo cierto es que las últimas décadas han venido a colmar con monografías, actas de congresos, artículos y estudios esta vertiente de la poligrafía a la que se entregaron con apremio creativo o meramente mercantil numerosos narradores, artistas e intelectuales de aquel tiempo.

De ahí que el título que firma la profesora Delrue abra expectativas y despierte el afán de descubrir nuevas vías de acercamiento, máxime si se promete desde la cubierta que se ofrecerán las modalidades hispánicas del relato de viaje. Pese a ello, el libro que sigue se ajusta mucho más al título, por descriptivo, que al subtítulo, por prescindir de su designio.

Nos hallamos, en efecto, ante un ensayo compuesto de tres partes que pretenden mostrar cuál sea la identidad enfrentada a la alteridad y de qué modo la decena de autores seleccionados –E. Blasco, Blasco Ibáñez, Bonafoux, Bonilla y Sánchez, Gómez Carrillo, Guerra, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Ruiz y Pablo y Urrecha– responden a esa dialéctica y a las preguntas de quiénes son y por qué viajan, a dónde, qué buscan y qué encuentran. Tras un somero repaso de la historia del relato viatorio, se afirma que es en la segunda mitad del siglo XIX cuando se sustancia el punto de inflexión del género en tanto en cuanto se pasa de un molde informativo a otro divertido, la erudición deja paso a la subjetividad, esto es, a la expresión de una conciencia y de una sensibilidad (traducción mía, y más abajo, p. 11). A veces pecan de reduccionistas algunas aseveraciones, o de simples otras (en p. 15 se nos recuerda que "le XIX^{e} siècle ne s'achève pas le 31 décembre 1900"). La primera parte del libro no ofrece al lector/a *connaisseurs* más que un panorama rápido, y a menudo generalizador, que incurre en ciertos tópicos como el de la modernidad insuficiente y acomplejada que, en relación con Inglaterra y Francia, entrevén los españoles. Podría recordarse que ya desde el siglo XVIII venía siendo moneda corriente el afán de los ilustrados de defenderse de la visión monolítica y paternalista que los viajeros franceses proyectaban sobre el país que, avecindado en el sur de su territorio, consideraban *grosso modo* asilvestrado y sumido en el atraso. Todo el progreso parece provenir de Francia, incluso el liberalismo: "Les premiers pas du libéralisme en Espagne s'effectuent sous l'influence de la pensée des Lumières qui irradient l'Europe, alors que Napoleón envahit puis occupe le pays" (p. 16).

Élisabeth Delrue propone aquí un doble análisis: el del mensaje, qué se dice y cómo, en los planos semántico, sintáctico y pragmático, en pro de una poética del relato viatorio de tipo (para)literario. Articula su recorrido en torno a tres grandes partes: de tipo teórico la primera, como se ha adelantado, y más dependientes de las fuentes primarias las dos últimas, dedicadas respectivamente a las imágenes de la modernidad (con sus prolegómenos metodológicos, su percepción del mundo moderno mediante la afirmación procedente de la *doxa* de una dualidad –naciones modernas frente a naciones decadentes, espacio urbano, innovación, nuevo lugar de las mujeres, comercio e industria, uniformización universal *vs.* singularidad y particularismos nacionales, la contención de la tradición…–; la parte tercera examina en detalle las maneras de configurar la modernidad, siendo esta la sección más novedosa y acaso la más interesante de todo el libro: la dialéctica de lo percibido a lo dicho y sus estrategias, designación de aporías, insuficiencia de las palabras y de las competencias, urgencia de elegir, "le jamais vu" mediante el "déjà vu", la traducción, el paralelismo, la comparación– además de la dialéctica de lo dicho a lo leído: modalidades de los dispositivos textuales de co-

municación, búsqueda de la connivencia, afán de claridad y de verdad para ser creíble, la figura del destinatario o interlocutor, la intencionalidad o construcción diferida de la opinión pública, en fin. Se cierra el estudio con la "Conclusión". Puede parecer que la parte segunda peca de descriptiva en exceso e incurre en largos segmentos parafrásticos desprovistos de comentario analítico sustancial.

Son logros útiles de esta monografía constataciones como las de este tenor: "Des chaînes lexicales de synonymes et d'antonymes se déclinent et font surgir concurremment les marqueurs de modernité ou de non-modernité qui, chez la plupart des auteurs, sont chargés d'évaluations négatives dysphoriques" (p. 68). O bien esta otra: "Souvent, soit l'article défini ou indéfini à valeur généralisante, soit l'adjectif démonstratif à nuance déictique implique une réference stable dans l'esprit du locuteur, censée étre partagée par l'allocutaire" (p. 69). Igualmente, es susceptible de integrar este apartado el rastreo del interlocutor –esa búsqueda incesante que sirvió a Carmen Martín Gaite para titular uno de sus mejores ensayos– tan notorio en las crónicas-cartas, forma primigenia bajo la que se presentan las piezas aquí consideradas en su mayor parte, como se detalla en pp. 214 y ss. Del mismo modo, es pertinente la consideración de que el "paratexte titulaire est un guide de lecture" (p. 223).

Cabe advertir que las fichas bibliográficas se presentan a menudo incompletas o imprecisas. Erráticas son las de las obras de Pardo Bazán, por ejemplo, ya que no solo equivocan títulos y años de aparición (vid. p. 120), también introducen elementos extraños u ociosos. Más grave resulta que se interprete *La cuestión palpitante*, que aquí aparece con título en francés, *La Question palpitante*, como la formulación de la "théorie d'un naturalisme chrétien et espagnol" (p. 36), que se den incorrectas fechas de aparición del *Nouveau Théâtre Critique* [*sic*] o que se afilie a la primera manera de la autora, supuestamente vinculada a Zola, un rimero de obras que incluye *Pascual Lopez*, *Un voyage de noces, Le Château d'Ulloa* y *La Mère nature* [*sic*] (vid. p. 36). Muy simplificador es atribuir a Pardo Bazán una invitación a imitar a Francia *tout court* en p. 49, cuando es sabido el grado de complejidad y de matices que con respecto a la que llamó su segunda patria mantuvo doña Emilia, conocedora a fondo de la nación francesa, de sus logros y prejuicios, pero nunca servil imitadora o alentadora de relegar de lo propio.

Más ajustado es el aserto que atiende a la representación discursiva del yo en los textos seleccionados: "fait émerger immanquablement une instance subjective qui, inscrite dans las materialité du discours à travers le jeu des pronoms personnels, les temps verbaux, les adjectifs évaluatifs ou les verbes occasionnellement ou intrinsèquement subjectifs, renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire d'un vêcu, à une conjoncture et des positionnements esthétiques historiquement déterminés" (p. 62). De hecho, el principal logro de esta monografía reside, a mi entender, en la exploración de las vías lingüísticas que propician la escritura viatoria ensamblando un discurso de virtualidad pragmática inmediata y cuya intelección fuera de los parámetros de su tiempo implica en cierta medida una modificación de su planteamiento.

En ocasiones se emiten valoraciones chocantes o insuficientemente razonadas: "Ainsi, par exemple, Pardo Bazán choisit arbitrairement de parler de vêtements, de bijoux, de nature, des femmes" (p. 121), máxime cuando pocas páginas después se afirma que "Le mobilier et la joaillerie étaient, de fait, les principales productions de l'art nouveau" (p. 137). Respecto de esta autora, el libro adolece de ciertas imprecisiones fruto de un cierto desconocimiento de la bibliografía pardobazaniana. Solo así se explica que se le atribuya sin más una defensa de las corridas de toros, un apoyo al papel crucial de la enseñanza primaria en función únicamente de las directrices o el ideario de la cabecera en que se publican sus artículos y no de su convicción personal largamente demostrada, o que se llegue a determinar que, aun siendo la autora de *Insolación* la única del corpus en tratar "la cuestión femenina" al hilo de sus idas y venidas, se limite a ("se borne

à") exigir una igualdad para los derechos de las mujeres en materia de educación y de trabajo (p. 243).

¿Por qué se traducen al francés los textos aducidos de los autores españoles? Se empieza a hacer desde la página 12, en que, sin que la nota aclare quién hace la traducción, se transcribe un párrafo de Germán Gullón en francés y se cita su fuente, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad* sin dar razón de dicha transposición. Tenemos a menudo la impresión de que Ortega Munilla o Blasco los dieron a la imprenta en el idioma de la autora de este libro, cuando no fue así. Parece evidente que el lector/a de un libro como este ha de estar familiarizado con la lengua gala y viceversa, que un hispanista ha de conocer la lengua de Cervantes, ¿por qué se traduce sistemáticamente?

Resulta extraño que las referencias en cita carezcan de las tildes necesarias, incluso la de la ñ: Blasco Ibanez [*sic*] se grafía así en notas y otros lugares, cuando un libro francés no tiene por qué hacer abstracción de ellas ni de otros signos diacríticos. A menudo faltan comas, o se repiten términos, o faltan acentos y signos de mayúscula, incluso en epígrafes, o bien son superfluos, así en pp. 15, 27, 35, 36 , 39, 53, 76, 78, 86, 89, 91, 100, 104, 116, 118, 126, 130, 132, 138, 142, 157, 178, 179, 194, 198, 199, 214, 215, 217, 218, 226, 228, 229, 230, 244 y 249.

Cabe constatar la ausencia de mención en el desglose bibliográfico de relevantes aportaciones al estudio de los libros de viajes en el período acotado u otros próximos coordinados respectivamente por García Castañeda y Romero Tobar, o bien de los trabajos de Rubio y Jiménez Morales para el caso de Pardo Bazán, entre otros. Hubiese sido conveniente asimismo una justificación razonada de la selección de autores y títulos que constituyen el corpus sobre el que se elabora el libro. Por otro lado, puede llamar la atención la caracterización del artista checo Alfons Mucha como "hongrois" en p. 138.

El repaso del cometido de varios publicistas españoles como "passeurs culturels" y sobre todo, el análisis de la naturaleza pragmática de sus textos de viaje, permiten, pese a las carencias aquí indicadas y al hecho dudoso de que las conclusiones puedan otorgar especificidad alguna a los textos españoles en relación con otros, incluso franceses, llevar a cabo un ejercicio de reflexión acerca de un género o subgénero que tuvo en los estertores del siglo XIX y los primeros compases del XX un florecimiento revelador de las perplejidades de un tránsito que persigue el reconocimiento de lo propio en el trasfondo de lo otro como una conquista de futuro aún pendiente y que podía encontrarse ya en las raíces ilustradas de la diatriba contra Masson de Morvilliers.

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española, colección Bilioteca Clásica 2011, pp. 1620.

Entre las llamadas Crónicas de Indias, La *Historia verdadera* de Bernal Díaz es una de las que más repercusión han tenido en la cultura y en el imaginario hispánicos. Mientras que otros cronistas permanecieron olvidados hasta el siglo XIX, Bernal Díaz se convirtió en un autor conocido, que figuraba en las bibliotecas, prácticamente desde la publicación de su obra en 1632. W. H. Prescott contribuyó a su difusión en el siglo XIX con la *Historia de la conquista de México* (1843) y, posteriormente, R.B. Cunninghame Graham escribió una biografía muy favorable sobre el soldado cronista que consolidó su fama: *Bernal Díaz del Castillo. Being some account of him, from his true history of the conquest of New Spain* (1915). Varios novelistas contemporáneos han reconocido en su obra la huella de la *Historia verdadera*, un texto fascinante, tanto por el contenido como por la potencia evocadora de su escritura, que hoy en día puede leerse no solo como testimonio histórico sino como novela; de hecho, Carlos Fuentes, que ya utilizó la crónica de Bernal en *Terra nostra* y en el relato "Las dos orillas", entre otras obras, la consideraba la primera novela latinoamericana. La relectura de Díaz por los novelistas contemporáneos es una muestra de la extraordinaria vitalidad del libro.

Por todo ello, hay que celebrar esta cuidadísima edición de Guillermo Serés de la *Historia verdadera*, dotada de un importante aparato crítico y acompañada de valiosos datos e informaciones. La trayectoria de Serés como distinguido especialista en literatura del Siglo de Oro y experto editor de clásicos hispánicos, unida a un conocimiento profundo de la obra de Bernal que ha ido consolidando durante varios años, garantiza la calidad del trabajo. Su primera aportación sobre el cronista de Medina del Campo fue una edición antológica de la *Historia verdadera* (Barcelona, 1980) –con la colaboración de José María Merino, quien se encargó de la selección– que se publicó en el Círculo de Lectores (Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles). Desde entonces, el interés que le guía por la obra de Bernal le ha llevado a publicar un libro y diversos artículos sobre algunos de los aspectos más interesantes de la crónica. Estamos ante un trabajo en el que se han tenido en cuenta todos los requisitos imprescindibles en una buena edición crítica y que, por tanto, resulta una lectura obligada para cualquier estudioso de la obra de Bernal.

En el extenso estudio que sigue al texto de la crónica, antes de adentrarse en las complejas cuestiones textuales, ofrece Serés una aproximación biográfica a Bernal orientada, como es natural, a la unión indisociable entre la vida y la obra. Así mismo, adelanta una cuestión que examina ampliamente más adelante al ocuparse de las fases de redacción y de la Historia del texto: el cambio experimentado por Bernal en relación con el proceso de escritura. Al principio, su aspiración era redactar un memorial donde poder demostrar los méritos adquiridos por su participación en la conquista de México con objeto de recuperar las encomiendas de las que fue privado en 1526. Pero –como explica en el capítulo XVIII de la *Historia verdadera*– cambió de opinión cuando leyó las versiones de la conquista de México de López de Gómara, Illescas y Jovio que a él le resultaban falsas.

En el apartado que lleva por título "Historia verdadera, épica colectiva", Serés sale al paso de los estudiosos que descalifican a Bernal y ponen en entredicho la veracidad de su obra tachándola de subjetivismo, y demuestra de forma convincente que Bernal se acerca de una forma intuitiva al concepto aristotélico de *historia*, tal como lo entendía César en *De Bello Galico*, de la misma manera que "también alcanza *ingenuamente* el de *epopeya*". Contrasta, además, el carácter colectivo de la crónica

frente a la historia de López de Gómara que mitificaba la figura de Cortés, pues, por haber participado en los hechos, cimentó la suya en las gestas de todos los capitanes y soldados. Ya el historiador gallego Ramón Iglesia señaló que la imagen de Cortés que ofrece Bernal, a diferencia de la de Solís, es válida por ser humana, sin idealizaciones: "Y Solís, que calzaba el coturno a Cortés, no podía ignorar que el calzado usado por el caudillo y sus soldados en la conquista era la alpargata." ("Bernal Díaz del Castillo y el popularismo en la historiografía española", *Tierra Firme*, nº 4, 1935, p. 16). Así lo hizo también el escritor Mariano Azuela cuando quiso testimoniar en *Los de abajo* (1916) algunos episodios decisivos de la Revolución mexicana : inspirándose probablemente en Bernal, escogió la perspectiva de los soldados ("los de abajo") antes que la de los líderes revolucionarios.

Que Bernal "no era un cronista profesional" se comprende al comprobar la fragmentación y falta de unidad de la estructura de la obra, así como la variación en la longitud de los capítulos. Aunque –como razona Serés– no por ello puede decirse que resulte desmembrada, pues el autor siempre explica y justifica las razones que lo llevan a desviarse mediante digresiones del asunto que está tratando.

Al describir las técnicas narrativas, encuentra similitudes con la novela bizantina y con la picaresca (el *Lazarillo*), distingue un componente épico y diversos modelos (César, principalmente; Salustio, en el diálogo final con la Fama y en los objetivos centrales de la obra). Otras estrategias retóricas señaladas en el estudio son la *perspicuitas*, el uso de la poesía tradicional y de las técnicas retóricas de ampliación, así como huellas de oralidad. "Nos las vemos –afirma Serés– con una narración que refleja e ilustra la evolución de una crónica (con referencias clasicistas) a una novela bizantina, taraceada con elementos de la épica y tamizada con técnicas caballerescas" (p. 1189). Entre los rasgos que le conceden más singularidad a la *Historia verdad*era, señala por su interés la inmediatez narrativa (*evidentia*), de la que se derivan otros recursos como la concurrencia de acciones sincrónicas, la preferencia por las acciones (*facta*) antes que por los parlamentos (*dicta*); la interpolación de pequeñas narraciones, escenas o anécdotas en el curso de la narración principal y la combinación de la Historia con la intrahistoria.

Por la utilización de la primera persona, cuyas distintas vertientes se contemplan aquí en detalle, lo emparenta con la picaresca, y compara la obra de Bernal con el *Lazarillo* en la utilización de las posibilidades de la autobiografía. Una de las observaciones más interesantes que sugiere Serés es que Bernal, haciendo de la necesidad virtud, convirtió sus carencias como historiador en una garantía de veracidad; así la "llaneza" de estilo, la inmediatez con que vivió los hechos, la humilde condición de soldado que él reivindica servirían mejor a la veracidad histórica que el estilo elevado y la distancia del cronista profesional. Estos, por el contrario, deformarían la realidad histórica: "hay que decir que nuestro cronista usa tales recursos y argumentos retórico-morales para competir con la *Hispania vitrix* de Gómara y con las obras de sus seguidores: los cronistas profesionales" (p. 1189-1190). En coherencia con la "épica colectiva" que prevalece en su obra, Bernal opta por un estilo medio, pero no el convencional, sino uno que él llama el "común hablar" de los soldados. Otro aspecto del estilo es el componente realista de la narración que consigue que el lector alcance casi a "contemplar o sentir lo relatado". Además, la naturalidad refuerza el propósito de veracidad que anima su escritura, aunque también lo obtiene con recursos como la ironía y la sobriedad y precisión en el retrato.

La caracterización del estilo se completa con la determinación de las fuentes. Si bien la cultura libresca de Bernal era escasa, las hubiera leído o no, manejó algunas obras antiguas, otras del pasado reciente y los géneros populares: entreveró en la escritura *exempla* tomados de la Antigüedad grecolatina, referencias a César, Salustio,

Tito Livio, Plutarco o Suetonio; a Manrique, al *Amadis*, a Pérez de Guzmán y a *La Celestina*; y adaptó de forma original romances y refranes, como es conocido.

Un lugar preferente ocupa en el estudio la tradición textual de la *Historia verdadera*. Para llevar a cabo la presente edición crítica, de los tres manuscritos que existen de la obra de Bernal, Serés ha utilizado como texto base el manuscrito de Guatemala, que fue restaurado en 1951 en la Biblioteca del Congreso de Washington y aporta las fechas con que contamos hasta ahora para fijar en la medida de lo posible el proceso de redacción. En 1563 la crónica era solo un "memorial de guerras": se trataba de una primera redacción, del borrador. En 1568, una vez trasladado y redactado de nuevo en algunas partes, ya se había transformado en una crónica que podía competir con las de López de Gómara, Illescas y Jovio, como explica en el capítulo CCX de su *Historia*. Una vez trasladado el texto en 1568, el autor añadió nuevos capítulos que no figuran en el manuscrito M utilizado por fray Alonso Remón para la edición princeps de Madrid, de 1632. Dicho manuscrito no se conserva, pero supone Serés que debía ser una copia autógrafa o un apógrafo de la primera redacción de G. Deduce también que el envío de M a Madrid debió de efectuarse antes de 1568 y, por tanto, formaría parte de lo que llama Sáenz de Santamaría la "primera redacción".

En un minucioso examen de los distintos manuscritos, y para justificar la opción escogida, Serés se opone a Sáenz de Santamaría, quien para su edición escogió el segundo manuscrito (M), y, frente a la opinión de aquel, sostiene que G no sufrió "nuevas modificaciones" desde 1575. Baraja, además, varios argumentos de peso para contradecirlo y para demostrar que G es "la redacción más cercana, ya que no la primera, a las intenciones de Bernal" y que se continuó más allá de 1568, incluyendo dos nuevos capítulos (CCXIII-CCXIV), los finales. M se parece más al memorial, y G a la crónica que debía superar a López de Gómara y sus seguidores. Del segundo manuscrito, M, comenta también las dos ediciones que hay, una sin fecha, pero de 1632, y la otra con fecha de 1632. Por último, el manuscrito Alegría, A, es la copia apógrafa que se anuncia al final de G y que hizo probablemente Francisco Díaz del Castillo, hijo de Bernal Díaz. Examina en detalle las variantes (que él divide en dos grupos y varios subgrupos) entre G y M, y las innovaciones que el editor introdujo en la princeps. El cotejo de las innovaciones de Remón (M) con las variantes de autor (G), le confirma más aún si cabe la opción por este último testimonio.

Por último, reconoce las deudas con la transcripción de Genaro García, la excelente edición crítica de Ramón Iglesia, en colaboración con Antonio Rodríguez-Moñino, que solo pudo imprimir hasta el capítulo CCXIII porque tuvo que exiliarse a causa de la guerra civil española, y fue Carmelo Sáenz de Santamaría quien se encargó de editar el resto. Es decir, el autor de esta edición ha tenido en cuenta –según reconoce él mismo– todos los testimonios y ediciones, antiguas y modernas, las cuales ha cotejado cuidadosamente. En las páginas finales del estudio explica todos los criterios de edición adoptados, incluidas las grafías y las notas.

Dado que la edición aparecerá también en versión digitalizada y podrá consultarse en la página web de la RAE, el autor ha reservado para dicha versión el aparato crítico completo, incluyendo en la versión en papel una selección con las principales enmiendas introducidas por Bernal en G a lo largo de los años. A todos estos elementos se añade una relación de las principales ediciones, las traducciones, una cronología, más de cien páginas de notas repletas de erudición complementarias de las que van al pie, algunos mapas e ilustraciones, una completísima bibliografía y los índices.

En suma, la Biblioteca clásica incorpora a su catálogo un excelente volumen que contará sin duda entre las mejores ediciones de la *Historia verdadera*. El lector interesado dispondrá de una edición fiable con todas las informaciones necesarias para comprender adecuadamente las circunstancias y el trasfondo histórico que repercutie-

ron en su ejecución, y el especialista encontrará un fino trabajo de análisis discursivo y de crítica textual donde el editor se esfuerza por resolver con el máximo rigor los problemas de transmisión que plantea la obra de Bernal.

Carmen de Mora
Universidad de Sevilla

Dru Dougherty, *Iconos de la Tiranía: La recepción vrítica de Tirano Banderas (1926-2000).* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán (Serie Monografias, 6), 2011, 462 pp.

La Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela viene realizando un enorme esfuerzo para investigar en todos sus aspectos tanto la trayectoria vital como la creativa de Valle-Inclán. Una muestra más de ese esfuerzo son las publicaciones que realiza a través de la Biblioteca de dicha Cátedra desde hace unos años. Por su iniciativa han visto la luz, en edición facsímil, algunos manuscritos valleinclanianos así como diversas monografías que, con variados enfoques y metodologías, continúan indagando en la vida y en la obra del, hasta el momento, más universal de los escritores gallegos.

Los volúmenes incluidos en Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán están editados por el Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela. La actual directora de la Biblioteca es la Dra. Margarita Santos Zas que ha publicado reconocidos estudios sobre este autor, lo que avala de antemano el rigor y la calidad de las obras publicadas.

El volumen número 6 de dicha Biblioteca es la monografía: *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de "Tirano Banderas" (1926-2000)* de Dru Dougherty, un acreditado investigador sumamente familiar para cualquiera de los que nos hemos dedicado al estudio de algún aspecto de la vida o la obra de Valle-Inclán., pues cuenta con varias monografías y numerosos artículos consagrados al escritor. Dentro de las obras valleinclanianas ha prestado atención preferente a *Tirano Banderas*, novela de la que se ha ocupado en otra monografía –*Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de "Tirano Banderas"*, Valencia, Pretextos, 1999– y en abundantes artículos. Es muy explicable que al hispanista de la Universidad de Berkeley le haya interesado vivamente esta obra que, aparte de ser creación estética original, deja traslucir toda la experiencia de Valle en Latinoamérica. Hemos de felicitarnos, por tanto, por esta nueva aportación de Dougherty a su ya copiosa investigación sobre el escritor, y, más concretamente, sobre *Tirano Banderas*.

La monografía, *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de "Tirano Banderas" (1926-2000)* consta de una introducción y un primer capítulo escritos por el propio Dougherty y otros tres más en los que actúa como compilador de reseñas y comentarios o como seleccionador de algunos de los estudios más significativos sobre la novela, que se distribuyen del siguiente modo:

Capítulo II: "Reseñas de *Tirano Banderas* (1926-1936)".
Capítulo III: "Notas y comentarios críticos sobre *Tirano Banderas* (1924-1938)".
Capítulo IV: "Estudios selectos sobre *Tirano Banderas* (1936-2000)".

La monografía se completa con un índice de "Obras citadas no incluidas en el apéndice" y un apéndice bibliográfico elaborado por Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer titulado "*Tirano Banderas*. Bibliografía secundaria", además de un Índice onomástico.

En la Introducción Dougherty presenta la monografía y reflexiona sobre el proceso mediante el que una comunidad crítica va reconociendo, a lo largo de los años, una obra literaria como obra maestra. Los documentos de los que este investigador dispuso para la elaboración de su trabajo, le permiten verificar que *Tirano Banderas*, a lo largo del tiempo, se fue adaptando a las condiciones requeridas normalmente por los críticos para ser considerada como un *magnum opus*.

En el capítulo I, tal como revela el título –*La recepción crítica de "Tirano Banderas" (1926-2000)*– Dougherty entra directamente en materia y realiza el análisis de las

principales líneas que siguió la recepción crítica de la novela de Valle-Inclán desde su publicación en 1926 hasta nuestros días. A él principalmente se referirá este comentario.

En un primer apartado –"Primera recepción"– el investigador pasa revista a las reseñas y comentarios sobre la novela aparecidos en los años siguientes a su publicación tanto en España como en Latinoamérica y en otros países como Francia, Inglaterra o EE.UU. En mi criterio, ha de valorarse, en primer lugar, el esfuerzo realizado por el investigador por el número de reseñas, comentarios y notas incorporados si se tiene en cuenta la lejanía temporal y la dispersión geográfica de su publicación en periódicos y revistas de países tan diversos. En muchos casos, se trata de documentos de muy difícil acceso para un lector particular. Hay que ponderar, por tanto, la utilidad de esta publicación que permite a lectores y estudiosos actuales comprobar el impacto de la novela valleinclaniana en su tiempo que, como se puede observar, fue grande y dio origen a posturas encontradas.

Al someter a un análisis global el volumen de documentos recopilados, Dougherty abstrae de ellos las principales preocupaciones que manifiestan. Señala, en primer lugar, la extrañeza causada por la novela de *Tirano Banderas,* dentro del contexto literario del momento, al romper con los esquemas de la novela decimonónica para conjugar, en síntesis innovadora, técnicas de vanguardia con un compromiso político-social. Fruto del citado compromiso es la representación que la novela presenta del despotismo y de la tiranía, temas que contaban con nuevos referentes tras la primera guerra mundial. Valle los remodeló en una configuración de gran éxito posterior, al presentar un nuevo tipo de tirano, el latinoamericano, al que se opone la resistencia revolucionaria. La configuración valleinclaniana sentó las bases de otras novelas ulteriores, fruto de una extensa nómina de autores, que van desde Miguel A. Asturias hasta Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, entre otros.

Ante la originalidad de *Tirano Banderas,* tal como constata Dougherty, muchos comentarios y reseñas ponen de manifiesto la sorpresa, tanto positiva como negativa, que les causa la novela por razones diversas. Así, si algunos ponderan la novedad experimental de la misma por sus técnicas compositivas o por el lenguaje que emplea, otros, basándose en los mismos rasgos, consideran que ofrece una visión tan poco ajustada a la realidad latinoamericana que raya en una caracterización deformante de la misma. A su vez, la falta de concreción del tiempo y el espacio en el que se desarrolla la acción de la novela es valorada como acierto por algunos comentaristas porque contribuye a dar universalidad al mundo representado en ella. Algunos, en cambio, estiman que esta generalización desemboca en un pintoresquismo excesivo y una carencia de precisión con respecto a ese mismo mundo –la América de pandereta de la que habla Rufino Blanco Fombona, (p.20)–. No faltan tampoco, y así lo señala Dougherty, documentos en los que se pone en relación *Tirano Banderas* con el cambio de las ideas políticas y estéticas de Valle-Inclán: la novela deja traslucir la nueva estética del escritor, así como su postura política y social hacia 1926.

Basta este breve resumen del análisis realizado por Dougherty para mostrar el gran impacto de la novela en su momento. Desde una perspectiva actual, el lector descubre en los documentos seleccionados la anticipación de muchas de las cuestiones que otros investigadores considerarán con posterioridad como fundamentales para el estudio de la novela.

Dougherty dedica el segundo apartado de este capítulo, titulado "Estudios humanistas y una tesis pionera", a los primeros ensayos académicos sobre *Tirano Banderas* realizados entre 1936 y 1957. El análisis del investigador está consagrado a cuatro ensayos: el de Jorge Mañach –"Valle-Inclán y la elegía de América" (1936)–; el de Melchor Fernández Almagro incluido como un capítulo de su biografía sobre el escritor –*Vida y literatura de Valle-Inclán* (1943)–; el de Torrente Ballester –"La generación del 98 e Hispanoamérica" (1948)– en el que se examinan algunos aspectos de la novela de Valle y,

finalmente, el trabajo de Emma Susana Speratti Piñero –"Evolución de *Tirano Banderas*" (1954), incluido posteriormente como un capítulo de *La elaboración artística de Tirano Banderas* (1957), libro que condensa los estudios elaborados para la tesis doctoral de la autora–. De los cuatro ensayos destaca Dougherthy aportaciones relevantes, pero solo el primero y el último figuran en la selección que conforma el capítulo IV de la monografía, algo que resulta explicable por ser ambos los únicos dedicados íntegramente a *Tirano Banderas*.

El artículo de Mañach ofrece el interés de haber sido publicado muy tempranamente, el mismo año de la muerte de Valle, y el de ser el primer ensayo académico dedicado a esta novela valleinclaniana.

"Evolución de *Tirano Banderas*", y el libro en el que se incluye, es, y así lo señala Dougherty, un trabajo pionero que abrió el camino a otros estudiosos que se ocuparon con posterioridad de la novela valleinclaniana. En él la autora desvela algunas de las fuentes de esta obra, así como "la génesis y evolución del texto desde su aparición en la revista El Estudiante hasta su edición en libro" (p. 29). Dentro de la corriente estililística en la que se movía, la autora entendió el esperpento, no como género sino como estilo, que se traduce en un sistema expresivo propio, a través del cual se puede deducir "una posición del artista frente a las cosas y frente a un modo de vida"(p.29). Tal posición desemboca en la observación, inicial todavía en el trabajo seleccionado, de algunos procedimientos de esperpentización empleados por Valle en *Tirano Banderas*, cuyo estudio completo puede leerse en *La elaboración artística de "Tirano Banderas"*. Este planteamiento es precursor de posteriores trabajos sobre otras obras esperpénticas.

El epígrafe tercero del capítulo lleva el título de "Estructuralismo y dictadura" y en él se atiende a los trabajos aparecidos en los años sesenta y setenta sobre *Tirano Banderas*. Tales trabajos, aunque continuaron las pautas establecidas por Speratti Piñero, aportaron nuevos y variados enfoques –formalista, ideológico, mítico, comparatista– en el fondo de los cuales late un problema básico que resume bien la siguiente interrogación que se hace Dougherty: "¿cómo relacionar la estructura matemática de la novela con la visión histórica y política que ofrece de la tiranía?" (p.31). Esta pregunta da pie al investigador para someter a análisis una serie de estudios y, confrontando sus distintos enfoques, contradictorios en algunos casos, hacer aflorar las interpretaciones que generó la novela tanto por su contenido como por su estructura. Aunque no todos los estudios analizados forman parte de la selección realizada por el autor en el capítulo IV de su monografía, lo que impide la verificación total del análisis, el planteamiento, a mi juicio, resulta acertado e iluminador. De este modo, el lector tiene acceso a las distintas interpretaciones de la novela, habidas en el período mencionado, y a la fundamentación de las mismas.

Sería ocioso por reiterativo examinar todos los ensayos que Dougherty analiza en este tercer apartado. Por ello, solo se prestará atención a aquellos de los que se derivan interpretaciones que entran en contradicción con las anteriores o que aportan nuevos matices a lo establecido en otros estudios.

Así, al confrontar el ensayo de corte estructural de Oldric Belic –"La estructura narrativa de *Tirano Banderas*" (1969)– y el trabajo de Susan Kirkpatrick –"*Tirano Banderas* y la estructura de la historia" (1975)– se puede comprobar que ambos estudiosos hacen derivar de la compleja estructura narrativa de la novela conclusiones opuestas. Según Belic, que logró desentrañar de modo insuperable la estructura matemática de la materia narrativa en *Tirano Banderas*, dicha estructura está al servicio de la representación antirrealista y esperpéntica de la tiranía en Latinoamérica. Kirkpatrick, en cambio, justifica dicha estructura por el afán de reflejar con fidelidad la historia y la sociedad contemporáneas en América Latina, tal como, en su criterio, evidencia el texto de la novela.

Kirkpatrick rechaza también la interpretación de Ricardo Gullón expresada en un temprano artículo –"Técnicas de Valle-Inclán" (1966)– en el que, tomando como base el lenguaje simbólico y la estructura circular de la novela, llega a la conclusión de que la historia humana gira en torno a sí misma en ciclos sucesivos de tiranía y revolución, condenados a repetirse. Aun considerando profundo y convincente el artículo de Gullón, la investigadora sostiene que el texto de la novela parece admitir la posibilidad de elección de los seres humanos para cambiar el curso de la historia, a través de la valoración positiva de los personajes capaces de enfrentarse a la tiranía –los revolucionarios encarcelados, Roque Cepeda–, o de la valoración negativa de aquellos otros que, como Nacho Veguillas, deponen toda responsabilidad ante ella. Admite, sin embargo, que el desenlace de la obra resulta ambiguo y deja al lector en incertidumbre ante el futuro de Santa Fe de Tierra Firme.

El análisis de otros dos trabajos, que disienten en algún aspecto de los anteriores, completa el capítulo I de la monografía de Dougherty aquí comentada. Se trata del artículo de Virginia Garlitz –"Teosofismo en "*Tirano Banderas*" (1974)– y del libro de Peggy L. Tucker –"*Time and History in Valle-Inclán`s Novels and Tirano Banderas"* (1980)–. Estos dos estudios tampoco forman parte de la selección que conforma el capítulo IV de la monografía, aunque, con su análisis, Dougherty demuestra hasta qué punto la novela valleinclaniana resulta enigmática y polisémica.

Ambos estudios, basándose en doctrinas –teosóficas, gnósticas–, estrechamente relacionadas con el pensamiento expresado por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, coinciden en admitir la posibilidad de superar el determinismo histórico que R. Gullón, junto a otros valleinclanistas, había inferido de la estructura circular de *Tirano Banderas* en el artículo mencionado anteriormente. Las dos autoras, aun admitiendo la circularidad de la obra, apoyan tal posibilidad en la actuación de personajes que, como Roque Cepeda, Filomeno Cuevas o Zacarías el Cruzado, unen el espíritu religioso con el revolucionario.

"Deconstrucción, estudios culturales, narratología y adaptaciones" es el título del último apartado de este capítulo de la monografía de Dougherty. En dicho epígrafe el investigador ciñe su análisis a nuevos ensayos, exponentes de los enfoques mencionados en su título y, a la vez, presta atención a las adaptaciones de *Tirano Banderas* al cine y al teatro. Al afrontar el análisis de estos ensayos, pertenecientes a las últimas décadas del siglo XX, Dougherty advierte en ellos cuestiones ya contempladas por la crítica anterior que, sin embargo, al ser estudiadas bajo la influencia de perspectivas teóricas nuevas, adquieren matices y significados diferentes.

Una vez más, Dougherty somete a análisis tanto trabajos que forman parte del capítulo IV de su monografía, como algunos otros que no fueron objeto de su selección, pero que, tal como se deduce de la atención que les presta, merecen su comentario por aportar enfoques inéditos a la interpretación de *Tirano Banderas*. De todos modos, en mi criterio, sería preferible que existiera una mayor coherencia entre el capítulo I y el capítulo IV de la monografía para facilitar la comprensión del lector.

Si se observa en conjunto la reflexión analítica desarrollada por Dougherty en este epígrafe, se pueden abstraer las principales propuestas críticas e interpretativas que se deducen de los trabajos examinados.

Algunos autores, por ejemplo Gonzalo Díaz-Migoyo –"Quien habla y quien no habla en *Tirano Banderas*". *Guía de Tirano Banderas* (1985)– subraya el carácter irreal de la novela, la proximidad que el texto de la misma manifiesta con el género dramático –por la abundancia de diálogos y por la presentación directa de los personajes, entre otros– y la máxima ocultación de la voz narradora.

Otros trabajos de esta etapa arrojan nueva luz sobre el simbolismo que adquiere la peculiar disposición de la materia narrativa en *Tirano Banderas* mediante procedimien-

tos tan sumamente estudiados como la estructuración circular o la presentación en cuadros de simetrías especulares. Así, por ejemplo, Dougherty observa que en la monografía de Robert Spires –*Transparent Simulacra* (1988)– se rechaza la perfecta circularidad de la novela valleinclaniana, al advertir este estudioso el desfase cronológico que ocasiona la presencia de Domiciano de la Gándara en la parte IV y en el Prólogo. De este modo, Spires subraya la importancia que adquiere la parte central de la novela –cuestión ya apuntada por críticos anteriores– y el protagonismo que cobra en ella el indio Zacarías, personaje que actúa en el proceso revolucionario siguiendo su propio código moral.

Dougherty revisa asimismo otra interpretación cercana a la de Spires. Es la que sostiene Víctor Ouimette en su artículo –"El centro patético en Tirano Banderas" (1989)– . En él, Ouimette, en coincidencia con Buero Vallejo, considera que la esperpentización en *Tirano Banderas*, al igual que en las demás obras esperpénticas, nunca es total. En este sentido, subraya la centralidad, patética y estructural, de la parte IV de la novela, en la que cobra especial relieve el personaje de Zacarías el Cruzado, indio que representa la dignidad moral del ser humano y se constituye, junto a otros, en el referente no deformado frente a la corrupción general.

A continuación, Dougherty fija su atención en dos artículos que muestran su oposición a las interpretaciones precedentes: "El juego del poder en *Tirano Banderas*" (1993) de Roberta Johnson y "La máscara torva de Zacarías el Cruzado" (1995) de Juan Rodríguez. Para Johnson esta novela valleinclaniana carece de centro y de protagonista. En cambio, en ella predomina la sensación de caos, signo de la inestabilidad política y del juego de poderes subyacente, que la autora analiza a la luz de las ideas de Gramsci y de Foucault. J. Rodríguez, por su parte, resta patetismo y dignidad moral al personaje de Zacarías el Cruzado, al estudiarlo como arquetipo de la literatura popular de crímenes, tan frecuente en obras de Valle-Inclán.

Otros trabajos que merecen el comentario de Dougherty son los que, bajo influencia de la corriente narratológica, estudian distintos aspectos del narrador en *Tirano Banderas*, tales como: la omnisciencia, la objetividad o subjetividad que manifiesta, la distancia e impasibilidad que mantiene con respecto al mundo representado, etc. En esta ocasión los fragmentos seleccionados y recogidos en el capítulo IV de la monografía de Dougherty –"*Tirano Banderas*. El narrador y las técnicas de caracterización de los personajes"– pertenecen a la obra: *La técnica narrativa en Valle-Inclán* (2000) de Amparo de Juan Boulufer.

Finalmente el investigador analiza su ensayo anterior sobre *Tirano Banderas* –*Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas* (1999)–. En dicho trabajo, la novela se estudia como punto de convergencia de sistemas culturales diversos, con atención preferente en el epígrafe seleccionado –"Novela del trópico"– al colonialista, tal como se contemplaba en la literatura de la época y tal como Valle lo fue desarrollando desde *Sonata de estío* hasta *Tirano Banderas*, donde aparece con claridad la perspectiva crítica del escritor.

Este capítulo I se cierra con la descripción de las cinco adaptaciones teatrales de que fue objeto *Tirano Banderas* tanto en Latioamérica como en España, a las que Dougherty somete a análisis comparativo. En segundo término, comenta, siguiendo de cerca el estudio de A. de Juan Bolufer "Revisitar Tirano Banderas" (2001), la adaptación fílmica de la novela realizada en 1994 bajo la dirección de J. Luis García Sánchez con guión de Rafael Azcona.

Del comentario realizado sobre este capítulo de la monografía de Dougherty (2011) se desprende con claridad el interés que la novela suscitó en su tiempo, interés que se prolonga hasta la actualidad. La variedad de interpretaciones generadas por *Tirano Banderas*, en muchos casos contrapuestas, tal como el análisis de Dougherty revela, pone de manifiesto la complejidad de misma y su riqueza inagotable de significados.

Todo ello no hace sino confirmar su naturaleza de obra maestra, ya advertida por el investigador en la Introducción a su monografía.

Gloria Baamonde Traveso,
Universidad de Oviedo

Denise Dupont. *Writing Teresa. The saint from Ávila at the Fin-de-siglo.* Lewisburg, Bucknell University Press, 2012

Denise DuPont, buena conocedora de la literatura española del periodo de entre siglos, ha escrito un libro que viene a llenar un vacío en la bibliografía sobre nuestras letras: el de los ensayos dedicados a la influencia de la literatura mística española en la modernidad, ya que, salvo las lejanas monografías de Ignacio Elizalde, *San Francisco Xavier en la literatura española* (1961) y Vicente González Martín, *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea* (1985), y la más reciente de Antonio José Mialdea, *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España: siglos XVII, XVIII y XIX* (2004), tan sólo se han ocupado de la cuestión algunos artículos sueltos sobre la presencia de Santa Teresa en Clarín, Unamuno, Azorín o Antonio Machado, sobre San Francisco en Pardo Bazán o sobre San Juan de la Cruz en Machado.

Era, por tanto, este, un libro necesario por tratarse de un estudio de conjunto sobre la presencia de Santa Teresa de Jesús en cinco escritores del periodo mencionado (1880-1930): desde Clarín y Pardo Bazán hasta Unamuno, Martínez Ruiz y Blanca de los Ríos, todos ellos hitos significativos en la escritura de la Santa de Ávila, cuyas lecciones se van entrelazando a lo largo del libro, resultando este perfectamente coherente en su ordenación y en su lógica interna, ya que unos escritores llevan a otros y la escritura del siguiente no podría haberse producido sin la de los anteriores. Santa Teresa es en todos ellos un símbolo y por tanto se resiste a cualquier intento de fijación: es un espejo en el que los escritores se ven reflejados en su propia evolución, evolucionando a la par su visión de Teresa.

Writing Teresa es un libro que, además de otras virtudes, tiene el de resultar de de amena lectura, una vez cumplido con el imprescindible repaso bibliográfico que se ofrece en la introducción; este repaso lo realiza la autora con todo rigor, utilizando una bibliografía actualizada, que le obliga a bucear entre el inmenso caudal de los estudios teresianos, además de atender a otras cuestiones no menos espinosas en las que la bibliografía es también abundante: idealismo, espiritualismo, misticismo, espiritismo, el tema de la nacionalidad o el de la mujer; todas estas cuestiones le ayudan a reconstruir el contexto en el que los textos de los autores seleccionados han de ser leídos para su adecuada comprensión. Hay que alabar también lo acertado de los títulos de capítulos y epígrafes, que se mueven entre la fidelidad a su contenido y la capacidad de sugerir otras lecturas.

Es un libro bien construido, que revela por parte de su autora un buen conocimiento de los escritos teresianos fundamentales pero también una lectura minuciosa hasta el extremo de textos de ficción (cuentos, novelas cortas, novelas) y de no ficción (ensayos, artículos de prensa, discursos) de los autores comentados, en los éstos tratan de *escribir* a Teresa, de representarla. Y no sólo los cita, los interpreta y vuelve a interpretarlos, sino que se hace también muchas preguntas que ayudan a avanzar su propio discurso y que lo proyectan más allá de sí mismo.

DuPont sugiere dos fases en la lectura de Teresa: la de los decimonónicos Clarín y Pardo Bazán, y la de los escritores de principios de siglo, Unamuno y Azorín. De Clarín y Pardo Bazán dice que son "father and mother of the fin-de-siglo Teresa boom" (p. 121). Por su parte, Unamuno y Martínez Ruiz leen directamente y muy por extenso a los místicos, pero también están influidos por Clarín y Pardo Bazán; todos ellos estudian cuidadosamente a Santa Teresa, pero son aquellos quienes escriben el proceso de leer a Teresa y crean el arte moderno de comentar a los clásicos españoles.

Blanca de los Ríos enlaza con Pardo Bazán y desarrolla la imagen de una estirpe de mujeres enrizada en Teresa, presentándola como una mujer superior y una figura emblemática, origen de España, del alma de la raza, madre de la lengua y del espíritu

nacionales, del realismo español, representado por nuestros mejores escritores y artistas; a sí misma se presenta la escritora como la única erudita cualificada para comentar a Teresa, por su condición de mujer además de por su valía intelectual; Dª Blanca actualiza a Teresa, la trae al presente, al identificarse con ella misma, feminista cristiana que se dirige a un público femenino interesado en el papel de la mujer en la sociedad contemporánea, al igual que Teresa y sus discípulas, a cuyo *feminismo* también se refiere. Si Clarín había encontrado en Gabriela Cunninghame Graham al comentarista de Santa Teresa que estaba buscando, Blanca de los Ríos supone algo parecido, tras las lecturas previas de Unamuno y Azorín.

En los autores que DuPont analiza, Santa Teresa es considerada como santa (mediadora y visionaria, privilegiado conducto para la comunicación divina –De los Ríos–), escritora (genealogía de las mujeres escritoras y artistas –Pardo Bazán, De los Ríos–; autora incomparable para Martínez Ruiz, que acaba situándose en un segundo plano con respecto a ella; un clásico de nuestras letras –sobre todo en *Azorín*–), mujer (madre espiritual –Clarín, Unamuno, De los Ríos–; el eterno femenino –Martínez Ruiz–), símbolo de la nacionalidad española (de la raza en Blanca de los Ríos), del realismo español (De los Ríos), y maestra del estilo para Pardo Bazán y sobre todo para Unamuno y Azorín.

Con Santa Teresa por guía *Writing Teresa* nos ofrece una lectura enriquecedora que aporta imágenes sugestivas, v.gr. la de Clarín intentando que otros escriban sobre Teresa (Menéndez Pelayo, Galdós) y, al darse cuenta de que no son capaces, convirtiéndose él mismo en intérprete de las vidas de santos, en el poeta de Santa Teresa; la de Pardo Bazán reescribiendo la comunidad masculina a través del convento, lugar de trabajo vinculado a Santa Teresa; la de la palidez (blancura) de la santa ligada a la pureza, a la enfermedad, y también metafóricamente a la imposibilidad de escribir y representar, que enlaza en Azorín con su incapacidad para representar los misterios (secretos) teresianos y se refleja en la página en blanco, frente a la incuestionable e incomparable escritura de la Santa. Me parece también sugestiva la noción de las parejas de santos ("saintly pairs"), que DuPont aplica a la vida y la obra de Santa Teresa en Clarín y Pardo Bazán (Santa Teresa vs. San Francisco), que resulta muy rentable también en los demás autores: Unamuno la empareja con San Francisco, San Juan y Fray Luis; Azorín la sitúa al lado de varios personajes masculinos, incluyendo a D. Juan Tenorio y al propio autor; Unamuno y De los Ríos la colocan junto a D. Quijote (*quijotesa a lo divin*o la llama el primero).

A veces, no obstante, la autora hila tan fino, que hay que tomar con cuidado algunas afirmaciones, como la que hace en la p. 64 de que "*La Regenta* is the poet Clarín's analysis of a cultural problem: women's imitation of Teresa de Jesús", que encuentro discutible, dado que la novela clariniana puede leerse en otras claves igual de importantes: como retrato de la sociedad de su época (incluyendo la lectura en clave y la cuestión de la mujer), como novela naturalista, o como novela de los sentidos. Del mismo modo, creo que es forzar mucho el texto de la *Teresa* clariniana considerarlo construido bajo la inspiración del modelo teresiano. Otras propuestas me parecen más acertadas, v.gr. cuando señala en p. 173, n. 159 la tentación de especular sobre si las cartas de Pardo Bazán a Avellaneda tuvieron algún impacto en la decisión unamuniana de ligar a Tula con Teresa: tal vez sea ese el camino, pero creo que sería muy fructífero también rastrear el parentesco entre *Dulce Dueño* y *La tía Tula*, cuyas protagonistas no están tan lejos como podría parecer.

En su monografía DuPont establece diferencias entre las perspectivas de hombres y mujeres. Los hombres, señala, suelen recrear a Teresa en trabajos autobiográficos de ficción y las mujeres en ensayos. Las lecturas de mujeres a menudo destacan la importancia de Santa Teresa. en la esfera pública como un modelo no sólo para la mujer intelectual, escritora o artista, sino para la mujer española en general. A Pardo Bazán,

se debe la imagen de Santa Teresa como integrante de una red de mujeres a través del convento, imagen que luego haría suya Martínez Ruiz. Ambas, Dª Emilia y Dª Blanca fueron amigas y compartieron la dedicación a los eventos teresianos, en particular el centenario de 1922, que Pardo Bazán no llegaría a contemplar pero sobre el que sí escribió; de los Ríos, finalmente, une en la inmortalidad de la escritura a la santa de Ávila y a la escritora coruñesa, con lo que círculo se cierra.

Writing Teresa termina por una mujer, Blanca de los Ríos, tal vez como síntoma de lo importante que fue la recepción de Santa Teresa por parte de las mujeres, una recepción que sin duda la autora podría explorar con éxito igual al que ha alcanzado en este libro, y para el que le sugiero empezar por algunos nombres con los que ya ha contado (Vita Sackville-West, Gertrude Stein), a los que me permito añadir algunos otros: Concha Espina, Carmen Conde, Rosa Montero.

Ángeles Ezama Gil
Universidad de Zaragoza

Juan Emar. *Un año; ayer; Miltín 1934; Diez*. Edición crítica coordinada por Alejandro Canseco-Jerez, Colección Archivos, Allca Xx, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines, 2011, 890 pp.

El presente libro reúne *Un año*, *Ayer*, *Miltín 1934* y *Diez*, del escritor chileno Juan Emar (pseudónimo de Álvaro Yánez Bianchi, creado a partir de la expresión francesa *J'en ai marre*: 'estoy harto'). El coordinador del libro, Alejandro Canseco-Jerez, explica que esta selección de títulos en realidad conforma una única obra, un "tríptico narrativo" que finalmente daría lugar a un solo texto, *Umbral*, obra extensísima que por ese motivo no se pudo reproducir en la edición. A este proceso lo llama "configuración de un palimpsesto" (XXV), cuya explicación la encontramos en "la historia del texto", que viene a ser un minucioso análisis de los aspectos estructurales, genéticos y estilísticos para también ahondar en el modo con el que Emar reescribe y reutiliza versiones anteriores. Los textos están ilustrados por Gabriela Emar –tal como lo había previsto el autor en la edición original–, anotados por el propio editor y acompañados por un extenso glosario así como un índice onomástico y toponímico, todos ellos a cargo de Pablo Berchenko.

Emar, que vivía en París, ya que en Chile –donde por entonces gobernaban los conservadores– no se aceptaba su anticlericalismo, se inscribe en la estirpe de *les poètes maudits* pero añade, además, otro aspecto: el lúdico y travieso. Tiene un humor visionario y frecuenta lo fantástico, lo cruel, lo absurdo, cuestionando la lógica con su poética de lo irreal. Sus personajes, que a menudo reciben sus nombres de topónimos chilenos, tienen afinidades con Chaplin: mecanizados, nerviosos, grotescos; pero a la ridiculez de ellos se añade un elemento nuevo, la ternura, que hasta el momento estaba ausente en los escritos de estos autores.

Su quehacer literario se puede dividir en tres etapas importantes: la primera reúne *Un año*, *Ayer* y *Miltín 1934*, la segunda corresponde a la escritura de *Diez* y la tercera da lugar a *Umbral*. Mientras que al principio del primer periodo, en *Un año*, el autor se centra en la intertextualidad –sus obras crean un diálogo con autores de la literatura universal como Cervantes, Dante o el Conde de Lautréamont, con sus respectivas obras el *Quijote*, *La Divina Comedia* y *Les chants de Maldoror*–, sigue más adelante, en *Ayer*, con una deconstrucción narrativa y "propone métodos de observación y de enunciación que siguen los modelos de análisis de reducción propios a la fenomenología" (XXV), para pasar finalmente a la creación de una anti-novela y un anti-personaje como lo es *Miltín*. Esta composición híbrida genera una heterogeneidad discursiva que interacciona con las historias paralelas. El segundo periodo, terminado en 1937, revela al Juan Emar kafkiano con la publicación de un libro de cuentos, *Diez*; a partir de ahí empieza su reconocimiento debido al prólogo de esta obra que firma Neruda, quien considera a Emar el Kafka americano. *Diez* contiene el cuento –El pájaro verde–, su texto más conocido y antologado, por lo que merece un análisis detallado en el estudio preliminar de la presente edición. Como ya se ha hecho constar, no se incluye el tercer periodo del escritor chileno, ya que *Umbral* comprende más de cuatro mil páginas[1], lo que obligó al coordinador a –organizar esta exposición en torno a un principio esquemático de rigurosa economía– (XXVI), con objeto de dar una visión panorámica de la obra de Emar en lugar de sus obras completas.

Una detallada cronología a cargo de Canseco-Jerez, recuperada gracias a la correspondencia personal del autor, permite al lector hacerse una imagen pormenorizada

[1] En la edición integral, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, colección "Escritores de Chile", VII, Santiago de Chile, 1996, 5 volúmenes.

de la vida y de la carrera de Juan Emar. Como es habitual en las ediciones incluidas dentro de esta colección Archivos, un prestigioso equipo de investigadores que ahora reúne a académicos de Chile, Francia, España y Estados Unidos, realiza un espléndido trabajo conjunto, tanto en lo concerniente a la fijación del texto, como en la labor crítica. El volumen, además, adjunta una amplia recopilación de artículos y reseñas de escritores de renombre, como Eduardo Barrios –amigo íntimo de Emar–, Pablo Neruda, Jorge Teillier o Pedro Lastra, que dan el salto de lo puramente academicista a lo más genuinamente literario, enriqueciendo una edición ya de por sí abundante.

En la "historia del texto" se añaden al estudio del propio editor ya mencionado las investigaciones de Pablo Berchenko, Patricio Lizama, Pablo Brodsky y Carlos Piña. Berchenko analiza al escritor en lo referente a su inserción en el espacio político-social chileno, la relación que tenían los Yáñez con la elite de su país –muy heterogénea– y la implicación de Emar en el diario *La Nación*; también describe la influencia que tuvo el espacio urbano y rural a su alrededor, su experiencia y relaciones personales y su propia obra así como la de los demás en los textos reproducidas. Lizama indaga en el campo cultural de los años veinte y treinta y en el desarrollo de la propuesta creativa emariana, que rompe con el canon clásico descubriendo nuevas manifestaciones artísticas que llevan "hasta la inclusión de la nueva física que, al descubrir insólitas regiones de la naturaleza, origina una lógica distinta, cuestiona los principios de identidad y contradicción y pone en crisis el lenguaje" (625).

A estos dos estudios, centrados en las condiciones de gestación y producción artístico-literaria, sigue el lado biográfico-personal, desarrollado por Brodsky y Piña. Según el primero, Emar buscaba "desnudar el «deseo endémico» de realidad de la crítica oficialista y del público burgués" (643), por lo que no pretende describir objetos o situaciones conocidos por el lector, y finalmente concluye que su narrativa se adhirió a lo que treinta años más tarde se denominaría lo *real maravilloso*; sin embargo, al ser tan vanguardista su obra, en vida se consideró ilícita. Piña indaga en la cuestión de si *Umbral* es un texto biográfico, presentando ejemplos que adorna con otros de su diario inédito, y opina que no es una biografía pero sí un "edificio biográfico" (656) en el que recapitula cada momento desde cero y pone en duda el propio recuerdo.

La edición se enriquece con cinco lecturas del texto. Empieza con Adriana Castillo-Berchenko, que explora el uso del idioma, un español chileno muy característico, fusionado con otros, sobre todo el francés, su lengua de adopción, y el mapudungun, idioma vernáculo y socialmente no aceptado; esto crea un estilo híbrido que se asemeja, según la estudiosa, al mestizaje, y que "define, marca y fija para siempre la escritura emariana" (667). Selena Millares, por su parte, se sumerge en el análisis de los vasos comunicantes de la escritura de Juan Emar. Siguiendo la lección de Mallarmé, Whitman, Borges o Eliot, indica cómo todo texto en realidad dialoga con otros tanto pasados como futuros. En el presente caso analiza la influencia de Lautréamont, de los poetas malditos y sus coetáneos vanguardistas. De este modo nos presenta múltiples ejemplos de analogías y filiaciones con la literatura universal, revelando también las diferencias y señalando las alteraciones, para finalmente concluir que "las palabras transitan esos circuitos siempre distintas […] para hablar de la asfixia del sujeto atrapado en su delirio y su soledad, y también de ese laberinto otro, el del consuelo hallado en la madeja literaria –tiempo y palabra–, donde no hay necesaria respuesta de perplejidades, duda o conjeturas, pero siempre queda la invitación al viaje y al descubrimiento" (686).

La lectura del texto que lleva a cabo Soledad Traverso se centra en la disociación y fijación temporal de *Ayer*, en la que nos aproxima a una constante de la obra de Emar como es la preocupación por la realidad y el uso del metalenguaje. Analiza cómo se repite el día de ayer mediante la técnica *mise en abyme*, reduciéndose cada vez más hasta que el séptimo y último recuerdo se queda en unas pocas frases;

todo esto se cuenta desde un presente que insinúa la atemporalidad del círculo de la memoria: empieza recordando el día de ayer, "recordando cómo lo recordó, recordando cómo recordó que recordó ayer" (692), que llevará finalmente en *Umbral* a la constatación del autor de que "este momento que recuerdo es porvenir del momento recordado" (697). Otro estudio de una obra concreta, *Miltín 1934*, lo firma Carmen Foxley. En él se centra en el espacio del sujeto, los espacios de la crítica literaria, de la crítica de arte, así como de los espacios geográficos y cósmicos, "limitados por la estrechez de perspectivas y la misteriosa ley de gravitación" (701). La percepción individual del tiempo cronológico e histórico que se ve restringida por este tipo de leyes conlleva una limitación en cuanto a la visión del universo que, al ampliar nuestra percepción más allá de lo usual, también nos permite acceder a universos desconocidos y nuevos. Emar, con su escritura visionaria, se aproxima a esta ampliación mental y vital. Inspirándose en lo cotidiano se sube a un "trampolín desde el que saltamos a la incertidumbre y la interrogación sobre las relaciones del hombre con los otros, con el espacio, el tiempo y el Absoluto" (719).

Para Stéphanie Decante Araya, se erige Juan Emar como un fundador de lenguajes que crean una renovación estética, y relaciona su obra con la de Charles Fourier. Mediante múltiples ejemplos extraídos de cuentos emarianos ilustra la obsesión de volver una y otra vez a un momento de iluminación, ya señalada en el ensayo de Soledad Traverso a propósito de *Ayer*, pero aquí extendida a otros textos. Observa, asimismo, que sus relatos, más que en el destino, se centran en el propio viaje de las aventuras exploratorias que ofrecen. Además parodia convenciones y códigos preestablecidos y siempre vuelve a la constatación de que hay que explorar todas las posibilidades, aunque parezcan imposibles en un primer momento.

La edición desemboca, como ya mencionamos, en un *dossier* que incluye treinta y cuatro reseñas y artículos sobre la obra, de entre los que destaca el prólogo que le hizo Neruda desde Isla Negra en 1970 a su libro *Diez*, en el que lo define como un hombre callado, excéntrico, socarrón y singular. Aquí encontramos la comparación con Kafka: "Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia existencia no por sencilla menos misteriosa" (766). Y concluye con que "este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero" (766). Se cierra el *dossier* con dos testimonios inéditos: uno de Volodia Teitelboim, que solía coincidir con Emar en casa de Huidobro, de Anguita o de Neruda; el otro del nieto del escritor, Juan Pablo Yáñez, que pasaba mucho tiempo con su abuelo cuando este, empobrecido y enfermo, regresó a su tierra natal.

Finalmente encontramos, a cargo del coordinador, una bibliografía amplia y completa que incluye las distintas ediciones publicadas de su obra, antologías y fragmentos, otros textos –como la correspondencia del autor con su hija–, su obra plástica –caricaturas que realizó en Roma–, traducciones que se llevaron a cabo de sus relatos y libros –al francés, italiano y alemán–, cuentos publicados en antologías y revistas y todos sus artículos de *La Nación*; por otra parte recoge la bibliografía pasiva, la cual permite a los estudiosos hallar cualquier documento científico sobre Juan Emar.

Como bien dice Jacques Leenhardt en el preliminar en francés, estamos ante una edición científica que nos trae una obra hasta el momento aún ampliamente inédita, de ahí que tenga un valor trascendental este rescate de un autor fundamental de la vanguardia latinoamericana para el que el arte, la literatura y la música tienen una importancia vital, y que con un humor agudo e ironía magnífica hace imposible que el lector al leer sus palabras no sienta ternura y una sonrisa se dibuje en su cara:

> Ayer, entre las 4 y 5 de la tarde, en el sector comprendido al N. por la calle los Perales, al S. por Tajamar, al E. por la calle del Rey y al O. por la del Macetero Blanco, perdí mis mejores ideas y mis más puras intenciones, es decir mi personalidad de hombre. Daré magnífica gratificación a quien la encuentre y la traiga a mi domicilio, calle de la Nevada, 101. (340, "El unicornio")

Laura Hatry
Universidad Autónoma de Madrid

Análisis Estilístico de "Cartas de mi sobrino", *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera. José Manuel Goñi Pérez, Valladolid, Siglo Diecinueve. Monografías 5, 2010

El título de la monografía de José Manuel Goñi Pérez, *Análisis estilístico de "Cartas de mi sobrino",* resulta por sí mismo relevante e indicativo de la oportunidad y valor de la misma, dado que en él los términos *estilo* y *cartas* aparecen ligados a un escritor de tan alto relieve respecto a ambos como don Juan Valera. En el contexto de su época no cabe duda, así, que la obra del escritor andaluz resaltó por la calidad de su estilo, pudiendo asimismo ser considerado Valera –como indica el propio Goñi– como el más prolífico autor español de cartas. La ingente producción del autor andaluz en este ámbito concreto y su personal maestría en el arte de escribir cartas ha sido puesta de manifiesto recientemente por el trabajo y esfuerzo editor de Romero Tobar. A tal respecto, por consiguiente, un trabajo que pretenda acometer el análisis estilístico de una de las partes de la novela más famosa de Valera que presenta una estructura epistolar no puede dejar de ser bien acogido.

El estudio de Goñi, por lo demás, apunta más lejos ya que presenta y desarrolla una vía innovadora de análisis estilístico, extensiva a otros autores y textos. Esencialmente la propuesta del crítico reside en extraer la norma lingüística individual de un autor, basándose en textos suyos de tipo funcional y privados, para a partir de la misma establecer un cotejo con textos literarios del mismo autor –de naturaleza, por tanto, ficcional– y ver si existen en ellos desvíos estilísticos respecto a esa norma determinada. Evidentemente para que esta comparación sea posible los textos cotejados deben presentar una naturaleza semejante, lo que se cumple perfectamente en el presente caso. Frente a esa parte de *Pepita Jiménez* integrada por las epístolas de Luis de Vargas sitúa Goñi esas cartas personales del autor adscritas a un ámbito de comunicación personal, textos escritos estos últimos, ajenos al ámbito literario si bien es cierto, como reconoce el crítico, en no pocas ocasiones la naturaleza de la carta puede presentarse problemática al situarse en un impreciso territorio en el que la frontera entre la finalidad literaria o privada aparece difuminada –y el caso del mismo Valera, consciente de la publicación de sus cartas, es sintomático –.

José Manuel Goñi desarrolla su trabajo conforme a una rigurosa y planificada fundamentación y metodología. En un primer momento establece como necesario un panorama general sobre la Estilística como método crítico que ha generado muy diversos acercamientos a los textos. Pese a la variedad, no obstante, existente en esta rama de estudios literarios, destaca Goñi tres conceptos básicos que la estilística, y en consecuencia, su aproximación, siempre tiene en cuenta: desvío, elección y desautomatización.

En un segundo apartado el crítico establecerá asimismo otra visión general en este caso concerniente a los conceptos de Carta y Epístola. Como en el bloque anterior Goñi pone de manifiesto sus sólidos conocimientos en la materia al trazar un esquema muy amplio que abarcará desde la retórica a estudios clásicos como los de Salinas o López Estrada. Considerando el objetivo de su investigación, el crítico pasa revista a la terminología común en este ámbito para destacar esas cuatro voces más usadas en la tradición como *carta*, *epístola*, *misiva* y *letra*. De entre ellas Goñi se centrará en las dos primeras por ser las que han permanecido en su uso en nuestra lengua, estableciendo también un preciso panorama que muestra los problemas surgidos al tratar de deslindarlas completamente. Como bien indica puede hablarse de un manejo indistinto de ambos términos que alcanza incluso al mismo Valera quien los alternó como si fueran sinónimos. En su acercamiento a la obra de este autor Goñi considera, sin embargo, estrictamente necesario separa esos dos tipos de textos que responden a motivaciones distintas del mismo autor, y fijar sus correspondientes términos. De tal forma que en su

trabajo el término *carta* aparece asociado a un texto que responde a un deseo de comunicación privada sin intención divulgativa, mientras *epístola* aparece asociado a una comunicación de carácter fingido perteneciente a una obra literaria.

También en este segundo apartado ofrece Goñi una útil visión general sobre la tradición literaria de las cartas y epístolas que permite situar y valorar mejor la obra valeresca. Partiendo del uso de la carta en el mundo clásico destacará la importancia de las artes medievales de dictar y componer cartas para referirse, asimismo, al relieve de ciertas obras literarias como las de Diego de San Pedro, germen primerizo de lo que, andando el tiempo, se constituirá como la novela epistolar. Un género que, curiosamente, crea el español Juan de Segura y que alcanzará en la posterior tradición europea una gran eclosión de mano de autores como Richardson, Goethe y Rousseau. Por supuesto recuerda también el crítico la importancia de la escritura epistolar en el Humanismo y, en general, en la literatura áurea, alguna de cuyas obras más emblemáticas, como el *Lazarillo*, aparece vinculada a esta forma. Tras un recorrido por el siglo XVIII –el siglo epistolar por excelencia– Goñi llegará hasta el mismo XIX para destacar en el mismo la proyección tanto de la carta como de la epístola.

Una vez esbozado con precisión y rigor el marco general en el que se inserta su investigación, Goñi desarrollará el tercer apartado, obviamente el más extenso, en el que lleva a cabo el análisis estilístico de las epístolas insertas en "Cartas de mi sobrino". Como bien precisa el corpus de cartas de Valera manejado responde a una necesaria selección. El filtro utilizado al respecto tiene en cuenta tanto las fechas cronológicas de éstas –coincidentes con las de la elaboración de la novela– como los criterios de extensión y temática que deben resultar próximos a los de las epístolas. Antes de adentrarse en el cotejo y análisis del corpus Goñi señalará cómo el estilo fue uno de los aspectos más destacados desde la publicación de *Pepita Jiménez* y despliega, nuevamente, un amplio panorama que recoge tanto los estudios al respecto de críticos actuales, como los propios comentarios y juicios de los contemporáneos de Valera. El propio escritor no dejó de mostrar su interés sobre esta cuestión en relación a sus propias obras y a las de otros autores.

Dada la importancia de la estructura y el tiempo en el género epistolar dedicará Goñi un epígrafe a ambos aspectos. Precisamente el análisis de la estructura de las epístolas y las cartas de Valera revela ya las distancias entre ambas al omitirse, en general, en las primeras el encabezamiento y la despedida, esenciales en toda carta según dictaban los manuales al uso. Una elusión que Goñi no deja de interpretar y justificar. También aborda el crítico la temporalidad en la novela epistolar para establecer un análisis minucioso de los tiempos internos y de los externos de ésta, ámbito en el que destacan cuestiones como ese efecto de instantaneidad –elogiado por el mismo Richardson–, o las relaciones y divergencias con otros géneros también en primera persona.

Centrado ya en el análisis mismo establece Goñi quince secuencias textuales que se corresponden con cada una de las epístolas y que agrupa en cuatro bloques. Una clasificación que pone de manifiesto el equilibrio en las proporciones de la obra, al producirse un cuidadoso paralelismo entre el primer y tercer grupo –ambos integrando una única epístola– y el segundo y cuarto que muestran el devenir del debate psicológico del personaje.

El análisis pormenorizado y preciso del crítico de cada una de las epístolas muestra los recursos específicos estilísticos de éstas, y su desviación respecto a la norma extraída de las cartas. De esta forma Goñi va cotejando unas y otras y subrayando esas marcas estilísticas significativas de las epístolas –vgr. la presencia de estructuras lingüísticas repetitivas, el orden oracional, el lenguaje utilizado de forma distinta respecto a temas similares en epístolas y cartas, la significativa presencia de armonías vocálicas y rimas, estructuras paralelas consonánticas, vocálicas y métricas presentes en las primeras

y ausentes en las segundas…– para poner de relieve, en suma, las diferencias estructurales, sintácticas y léxicas entre las mismas. Un análisis que va acompañado de la correspondiente interpretación textual que enriquece, sin duda, el sentido de la novela.

En definitiva nos encontramos ante una vía de investigación, pionera e innovadora en el ámbito de los estudios estilísticos, que supone, sin duda, una valiosa contribución al estudio del autor decimonónico.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Marcelino Jiménez León. *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo.* Mérida: Editora Regional de Extremadura. Colección Estudio Nº 40. 2011, 620 pp.

Se puede comenzar esta reseña con la afirmación con que inicia Marcelino Jiménez la presentación de su libro: «la historia de la crítica es tarea ancilar pero absolutamente necesaria para establecer una historia del sistema literario» (15). Ni más ni menos. Y sin embargo, no son muchos los grandes críticos literarios que cuentan con monografías exhaustivas sobre su quehacer tan ancilar como necesario para que el sistema literario se perfile con la nitidez necesaria.

La crítica literaria no acaba de encontrar entre nosotros la consideración que merece más allá de los buenos deseos, de las palabras amables o de la marea invasora de cierta teoría literaria con ínfulas que en la práctica viene ocupando el territorio que antaño mucho más discretamente dominaban los críticos literarios que rara vez eran tomados en serio por el mundo académico. Ahora por el contrario se han invertido los términos y muchos académicos cultivan la crítica literaria en la prensa para ir haciendo caja.

La profesión de crítico literario fue una profesión moderna que rara vez otorgó a quienes la ejercían medios suficientes para vivir de ella con dignidad y por ello quienes la ejercían tuvieron que compaginarla con otros oficios y muchas veces sometidos a intereses empresariales espurios de los periódicos o editoriales que la canalizaban. Rara vez se ha liberado de estas dependencias. El crítico literario entre nosotros solo en contados casos obtuvo la consideración merecida y aun así, una vez desaparecido lo habitual es que se cierna sobre él el olvido. Ha costado varias generaciones hacer realmente visible el legado crítico de *Clarín* y con muchas más dudas se afirma el de otros grandes críticos de su tiempo. De las generaciones siguientes –donde hay que situar a Enrique Díez-Canedo (1879-1944)– pocos escapan del olvido, salvo que hayan tenido relevancia como escritores de creación. Entonces la situación cambia y se acaba reconociendo como imprescindible el análisis de sus escritos críticos para la fijación de su *poética*, lo que no deja de ser una labor ancilar respecto a otra considerada superior, la creativa. En lo sustancial esta es la dinámica y el papel de la crítica literaria históricamente entre nosotros. No es suficiente que se le haya dedicado no hace mucho un volumen específico en una historia literaria. Sigue compareciendo rodeada por otras profesiones ligadas a la historia literaria más *respetables* y con excesivas relaciones de dependencia.

Si ancilar ha sido la tarea de la crítica mucho más lo es la de quienes se han esforzado en historiarla. Los mismos que entienden que se dedique una monografía a un escritor de tercera o cuarta fila con cierta frecuencia se sorprenden que se haga lo propio con un crítico de primera fila. Y por ello el edificio de nuestro sistema literario arrastra tantos fallos estructurales y se descascarilla su fachada con tanta facilidad. Lo afectan en demasía los vendavales de la moda y el actualismo, su cimentación se resiente más de lo necesario porque los materiales con que se ha construido no siempre han sido los más adecuados y se echa en falta en las mezclas, la crítica literaria en su justa proporción.

Estas observaciones preliminares creo que son necesarias para la justa apreciación del libro que reseño, ejemplar por varios conceptos sobre cómo se debe abordar el estudio de la trayectoria de un crítico literario, reconstruyendo su peripecia vital, toda su producción crítica, categorizándola, perfilando los soportes conceptuales que la sostienen y mostrando la incidencia en la orientación del gusto literario de su tiempo. Ni más ni menos esto es lo que ofrece el libro reseñado con un rigor y una claridad modélicos.

La contundencia de las argumentaciones se funda en que se han seguido sin concesiones los tres pasos que toda investigación de esta índole exige: exhaustividad en la búsqueda de la documentación, rigor en su ordenación y categorización y, en fin, una interpretación prudente.

Basta para comprobarlo con repasar su listado cronológico de colaboraciones en la prensa (pp. 555-618), que arroja nada menos que 2.709 entradas. No conforme con ello, reconstruye la fortuna de estos artículos en sus recopilaciones en volumen, corrigiendo datos de fecha y fuente, clasificándolos por los géneros a que se refieren. Es el resultado del vaciado de 93 publicaciones periódicas europeas y americanas con las dificultades que ello conlleva de localización de colecciones completas y su estudio.

Pero, además, se detalla toda su obra recogida en volumen, sus prólogos, traducciones y versiones –otros 54 libros, entre los que se encuentran algunos indispensables para entender la renovación literaria española en aquellos decenios–, una completísima bibliografía específica sobre él y la pertinente bibliografía complementaria para el estudio de su obra crítica.

La prudencia y la conciencia del límite le ha llevado a Marcelino Jiménez a no embarcarse aquí en el estudio de la obra de creación de Díez-Canedo, que bien merece otra monografía y que nadie como él está en condiciones de llevar a cabo. Atrás quedan en definitiva otros acercamientos al crítico y escritor como la voluntariosa tesis que le dedicó en 1977 José María Fernández Gutiérrez.

Ningún otro crítico español de su tiempo cuenta con un estudio similar. Ni siquiera Ramón Pérez de Ayala –paralizada al parecer la edición de sus *Obras completas* realizada por Javier Serrano en la Biblioteca Castro–, Eugenio D´Ors o Eduardo Gómez de Baquero, aunque se les han dedicado notables trabajos. Otros –pongo por caso a Bernardo G. de Candamo, Manuel Abril o Ricardo Baeza– esperan la mano de nieve que los saque del olvido. Y esto es así aunque hablamos de uno de los periodos más brillantes de la historia literaria española que tuvo también su correlato en la crítica literaria, a la que se concedía amplio espacio en los diarios, en las numerosas revistas literarias y en otros medios.

Algo ha debido suceder para que personalidades de tanto fuste hayan quedado desdibujadas. Sin duda ha pesado la mencionada falta de consideración social del crítico literario entre nosotros, pero también el atroz corte que supuso la guerra civil española que vivó en propia carne Díez-Canedo teniendo que exiliarse como tantos otros. Después, los procesos de normalización política y cultural no han sido suficientes para que se produjeran los rescates necesarios. En su caso, se llevó una encomiable labor en México impulsada por su propia familia, publicando diferentes recopilaciones de sus trabajos. Sus cuatro volúmenes de *Artículos de crítica teatral: El teatro español de 1914 a 1936* (México, Joaquín Mortiz, 1968) sirvieron ya para apuntalar la revisión de lo acontecido en el teatro español entonces y otros libros suyos han contribuido también a mantener viva la memoria de aquellos años o al conocimiento de géneros como la poesía. Pero faltaba un estudio sistemático como el que reseño, que evidencia más y mejor todavía, si cabe, su imprescindible labor crítica. Es un paso necesario que debe ir seguido por otros que pongan al alcance de los lectores lo mejor de aquellas críticas como ya ha hecho el mismo Marcelino Jiménez con la recopilación de libro de *Desde el exilio. Artículos y reseñas críticas (1939-1944)* (Sevilla, Renacimiento, 2010).

El teatro y la poesía fueron los dos géneros cuyo devenir siguió con mayor pasión y dedicación Díez-Canedo siempre que otras tareas no se lo impidieron: trabajo como secretario de un diplomático americano y como traductor en París en 1909-1911, profesor de francés en la Escuela Central de Idiomas de Madrid desde 1911, colaborador en diferentes editoriales o ya en su madurez conferenciante en América o embajador de la república en Uruguay entre 1933-1934, en Argentina entre 1936-1937. Leal a la república, realizó las misiones que se le encomendaron una vez vuelto a España hasta su exilio en México desde 1938 hasta su muerte en 1944. Marcelino Jiménez reconstruye con minuciosidad su biografía intelectual y cómo la guerra civil destrozó su vida y su trayectoria personal que puede objetivarse metafóricamente con

lo acontecido a su biblioteca, una de las mejores de Madrid y probablemente la mejor en literatura hispanoamericana. Díez-Canedo –un sagaz y apasionado comprador de libros– la había ido enriqueciendo durante decenios. Era su paraíso y su instrumento de trabajo. Su destino fue descrito así por su esposa en una carta dirigida a la esposa de Pedro Salinas el 3 de noviembre de 1940:

> Cúanta pena, cuánta hambre, cuánto horror reina allá. Ya te dije que a los cinco minutos de entrar los moros, los alemanes, los italianos, y Franco en Madrid, estaba llamando a mi casa el conde de Montarco, y pidió toda la ropa blanca de la casa. Como no la había […] se puso a mirar la casa y se llevó el comedor entero. Al mismo tiempo los discípulos de Enrique entraban con sacos y cada uno se llevaba lo que le parecía de la biblioteca de Enrique y, como había más de cincuenta mil volúmenes, los que quedaron no sé en qué biblioteca los pusieron. Así sucedió, Margarita, y muchas cosas más. (pp. 138-139)

Sólo una aparte de todo aquello –unos 4.000– acabó en la Biblioteca Nacional tras la entrada de las tropas franquistas en Madrid el 28 de marzo de 1939. Hasta 1.300 ha logrado identificar Marcelino Jiménez con su firma. Otra parte logró la familia llevarla a México, pero la mayoría se perdió.

El destino de la biblioteca de Díez-Canedo puede servir como metáfora, como digo, de lo acontecido con su labor crítica. Quedó dispersa y olvidada, pero gracias a la tenacidad de este estudioso hoy queda localizada y perfectamente topografiada. Esta y no otra es la verdadera misión de los historiadores de la literatura –la crítica es al cabo una de sus ramas–, una tarea tan ancilar como necesaria. Ni más ni menos.

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Espín Templado, Mª Pilar, *La escena española en el umbral de la Modernidad. Estudios sobre el Teatro del siglo XIX,* Valencia, Tirant Humanidades, 2011, 347 pp.

El nombre de la profesora Pilar Espín Templado es bien conocido entre los especialistas en literatura española del siglo XIX. Sus numerosos trabajos sobre el hecho teatral, los géneros breves o el costumbrismo dramático, entre otros, han abierto relevantes vías de investigación que siguen manifestando, en el interés que suscitan, su pertinencia. De ahí que saludemos la aparición del volumen *La escena española en el umbral de la modernidad* como un útil instrumento al servicio de los estudios literarios. En él recupera su autora dieciséis trabajos, publicados en actas de congresos o revistas científicas entre 1987 y 2007, que ahora, como en su momento, ofrecen al estudioso certeros acercamientos a algunas de las cuestiones de mayor relevancia en el ámbito del teatro decimonónico.

Los capítulos del volumen se organizan en tres bloques temáticos: "Sobre teoría y fuentes", "En torno al costumbrismo teatral" y "El teatro como espectáculo". En el primero de estos apartados, se ocupa la autora de diferentes vertientes de la reflexión teórica sobre la creación dramática. Así, el estudio inicial aborda la función social del teatro en el Romanticismo español a partir de los juicios periodísticos de M. A. Príncipe –y de su diálogo crítico con otros escritores o preceptistas de la época– en una serie de trabajos muy concretos: los artículos del zaragozano en *El Entreacto*, su discurso de apertura del año académico de 1838 en su cuidad natal y la contestación a Pedro Sabater en el *Semanario Pintoresco Español*, publicados todos ellos ente septiembre de 1839 y marzo de 1849.

Ahondando en esta temática, el segundo trabajo del volumen se centra en las reflexiones de la prensa coetánea a propósito de las unidades de espacio y de tiempo en los dramas románticos canónicos, tomando en consideración los artículos sobre el tema que aparecen de 1836 a 1844 en *El Eco del Comercio*, *El Liceo Artístico y Literario Español*, *El Panorama*, *Revista de Madrid*, *El Entreacto* y la *Revista de Teatros*.

También la zarzuela grande moderna, de más de un acto, "que inicia su andadura al mediar el siglo XIX" (p. 41) es objeto de atención por parte de la profesora Espín, quien reflexiona sobre el influjo francés en la misma durante los años 50 al 70 y –lo que es más importante– subraya la originalidad que aportan al género sus traductores y adaptadores, escritores todos ellos que, además de volcar al español argumentos foráneos, incorporan al producto resultante su propia percepción de lo teatral, singularmente en el ámbito de la representación.

Avanzando en el tiempo, el capítulo cuarto presta atención a la historicidad –tanto la auténtica como la pretendida y falseadora– del género chico que triunfa en el teatro fin de siglo. Sainetes, revistas, juguetes y zarzuelas presentan al espectador la vida cotidiana, su actualidad socio-política y las costumbres de la época, pero lo hacen de modo que la representación se convierte, con frecuencia, en "una especie de autorrecreación, muchas veces engañosa, de lo vivido" (p. 58).

Por último, la profesora Espín escrutina la poco conocida faceta de Jacinto Benavente como autor de teatro para niños. En concreto, aborda el estudio de tres piezas que nacen de la adaptación dramática de otros tantos cuentos llevada a cabo por el Nobel, concretamente *El nietecito*, "con el asunto de un cuento de hadas de los hermanos Grimm" (p. 68), *La Cenicienta*, que se inscribe en el ciclo *Cinderella* de acuerdo con la tipificación de M. Roalfe Cox, y *Y va de cuento…*, creación original del dramaturgo a partir de diferentes elementos de origen folklórico.

El costumbrismo es el eje en torno al que se articulan los trabajos del segundo bloque de contenidos del volumen. El primero de ellos es un magistral recorrido por el género sainete, desde los orígenes de su etimología hasta los albores del siglo XX, pasando por su interrelación con entremeses, jácaras, bailes y mojigangas áureos, su

progresiva acotación semántica en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, o la aparición del sainete contemporáneo, en 1870, instalado en la intersección del documentalismo realista y el costumbrismo enraizado en la "tradición de un teatro popular nacional" (p. 110).

Incide posteriormente la profesora Espín en el costumbrismo del teatro del último tercio del XIX para explicar sus raíces románticas, en concreto las similitudes entre la intención, el contenido e –incluso– la forma entre el artículo de costumbres que se desarrolla entre de 1830 a 1850 y las piezas breves finiseculares.

Siguiendo esta misma línea argumental, el trabajo siguiente vuelve sus ojos al teatro romántico del segundo tercio del siglo para rastrear, también en él, concomitancias e interrelaciones con los artículos de Mesonero, y concluir que el estudio y consideración de la *mímesis costumbrista* debe ampliar sus límites genéricos hasta el ámbito dramático.

Los dos últimos ensayos de este apartado centran su atención en dos nombres concretos de la dramaturgia decimonónica. Por una parte, se aborda la relevancia de la comedia costumbrista de Bretón de los Herreros como principal aportación al teatro cómico español en el período comprendido entre 1825 y 1868, esto es, desde el declinar moratiniano hasta los inicios de la alta comedia y, aun después, en las formas populares breves que triunfan tras la Revolución del 68. García Gutiérrez, en su faceta de comediógrafo y autor de zarzuelas, es el otro foco particular de interés de este bloque, concretamente su evolución desde el romanticismo hacia la comedia de costumbres, moralista o de tesis social "que siguiendo la línea moratiniana-bretoniana culminará en la alta comedia" (p. 175).

La espectacularidad del hecho teatral decimonónico es otra de las líneas de investigación en que la profesora Espín ha ahondado en numerosos y relevantes trabajos. Seis de ellos compendian, en el tercer y último apartado del volumen presente, algunas de sus aportaciones más significativas, la primera de ellas sobre el espectáculo teatral en el fin de siglo: consideraciones generales sobre literatura y espectáculo en el 98, representación, cronología y periodización, géneros y funciones, así como un amplio panorama de los diferentes intentos de clasificación, por parte de la crítica, del teatro español en el fin de siglo y un acercamiento, también global, al teatro musical (desintegración del género chico en las variedades, cambios en la opereta y en la revista, vuelta a la zarzuela grande) y de declamación en este período.

También de conjunto es el ensayo sobre el género chico, en el que incide en sus orígenes y denominación, en su auge y en la decadencia del mismo, en el papel desempeñado en su desarrollo por los cafés teatros, en la estructuración del teatro por horas y en la variada tipología de las obras breves, líricas o no, que lo integran: revista, sainete, zarzuelita cómica (pueblerina o histórica), zarzuelita melodramática regional, juguete cómico, parodia y opereta.

Analiza a continuación las relaciones entre el carnaval y el teatro en el siglo XIX, tanto desde una perspectiva temática y argumental como estructural a partir de la sátira y la burla cuya potencialidad comparten ambos espectáculos, "desde el punto de vista escénico, o de una manera funcional como motor del enredo de la acción" (p. 263).

Como ocurría en el bloque segundo del volumen, este tercero se cierra prestando atención a nombres concretos de la escena, en este caso abordados desde la vertiente espectacular de sus aportaciones. La faceta dramática de Bécquer, "no ajena en absoluto a su obra poética, sino en varias ocasiones génesis y hallazgos que luego desarrollará en su posterior obra lírica" (p. 278), Zorrilla y Benavente en tanto nombres consagrados y canónicos de la zarzuela de su tiempo, y –de este último– *Los intereses creados* como umbral de la vanguardia a través de la farsa guiñolesca, son algunos de los ejemplos de los que la profesora Espín se vale para subrayar la trascendencia de un teatro que, literaria y espectacularmente, transita por el XIX con firme vocación de modernidad.

La compilación de estos dieciséis trabajos es, en definitiva, como se puede comprobar, una útil herramienta para el estudio del teatro decimonónico español en sus vertientes textual y espectacular, que atiende a aspectos no siempre considerados en los análisis sobre el tema, fundamentales, no obstante, para la comprensión global del fenómeno dramático en su tiempo y en los que su autora es reconocida especialista.

Monterrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

Jo Labanyi. *Género y modernización en la novela realista española.* Traducción de Jacqueline Cruz, con revisión de la Autora. Madrid: Ediciones Cátedra/ Universitat de València/Instituto de la Mujer, Col. Feminismos, 2011, 546 pp.

Originalmente aparecido hace algo más de una década, en 2000, como *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, y ahora cuidadosamente traducido al español para fortuna de muchos lectores y estudiosos que no pudieron acceder a él antes o quieran disfrutar ahora de su renovada lectura, este libro representa una aportación crítica crucial a los estudios (literarios) decimonónicos. No en vano trata de explicar cuestiones en ellos tan esenciales como la de la omnipresencia del adulterio femenino en la novela del mundo urbano y la del incesto masculino en la de ambientación rural (señal, no de la existencia de estos fenómenos, rastreables antes, sino de la inquietud que provocaban, p. 91), el recurrente y hasta obsesivo tratamiento de la condición funcionarial, la salud (la ley Moyano de 1857 implantó la higiene como asignatura obligatoria solo para las niñas, p. 93), el dinero, el fraude electoral, los desperdicios –la nación como gran sistema de drenaje o sumidero– e incluso el aparente quiasmo semántico entrañado en la doble y complementaria noción de indiferenciación sexual, tan proyectada en aquellas novelas realistas españolas, como en las de toda latitud en el XIX, de mujeres masculinas y de hombres femeninos.

Fruto granado de tanteos parciales anteriores, que datan de mediados de los años 80, como explica el "Prefacio a la versión original en inglés", fechado en 1999, tuvo inicialmente un propósito dialéctico en relación con el libro de 1979 *Adultery and the Novel: Contract and Transgression*, de Tony Tanner. Dicho propósito, sustanciado en el análisis de cómo las lábiles fronteras entre lo público y lo privado originan conflictos e interferencias que afectan a la familia –piedra angular a un tiempo indisoluble y contractual de la sociedad burguesa que con el capitalismo hace emerger la invención de la infancia, de la privacidad y del vínculo sentimental como argamasa del núcleo– y que se acuñaron paralelamente como la "cuestión femenina" (su pertenencia a la sociedad civil y su problemática relación con lo público; es irónico que alguien como Emilia Pardo Bazán, teniendo enfrente una esfera pública monopolizada por hombres, lograra trascender sus propuestas feministas radicales por su realismo nacional o nativo; por ser la novela de consumo sobre todo femenino, a diferencia de la esfera política) y la "cuestión social" (dentro y fuera de la plena ciudadanía, se hallan el obrero y la mujer, ello se hace más complejo aún si se era mujer y, además, obrera; la legislación de 1877 sobre la prostitución incluía a las nodrizas en sus disposiciones), conduce a la autora a un apasionante y detenido examen de eso que llama "inconsciente textual" (p. 8). Los ritmos históricos en España y su precipitado vértigo a raíz del Sexenio revolucionario podrían haber favorecido una cristalización más visible y urgente de estas cuestiones, susceptibles de ser enfocadas con el auxilio de los estudios de género, la teoría política, económica y social (red telegráfica y ferroviaria, sistema crediticio), la medicina –la higiene y la Medicina Legal– y el urbanismo –visión panóptica benthamiana– con excelentes resultados. Así lo demuestra este libro esencial ya y de influencia notoria desde su primera salida, como atestiguan las innumerables referencias que monografías y artículos de diversa procedencia de la última década vienen haciendo a él.

Precedido de una Introducción propedéutica, "Escribiendo la nación", que explica de qué manera se engendra esta mediante la escritura, la de la legislación como la de la ficción, el libro de la catedrática Jo Labanyi va pormenorizando una serie de conclusiones relativas a la asunción del realismo tales como la que establece paradójicamente que las novelas de la Restauración lo sean también de la modernidad pese a, o precisamente porque, critican duramente la modernización política, económica y social. "Lo significativo es que, independientemente de su respuesta a la modernidad, sus auto-

res coinciden en que se trata de un 'hecho' incuestionable; incluso el sueño autárquico rural de Pereda exige que la modernización sea llevada desde la ciudad. Esto, más que cualquier supuesta fidelidad a la hora de copiar el mundo real, es lo que los define como realistas" (p. 17). Del mismo modo, las tensiones que vertebran el mundo burgués, la novela burguesa, se sustancian en dilemas recurrentes entre ciudad y campo, clases medias y bajas, esfera pública y privada, mundo masculino y femenino en una suerte de reciprocidad generada por el mercado editorial que se dirige a esa "comunidad imaginada", en palabras de Anderson. Como escribe Labanyi, "Si describimos una novela como 'realista' no es porque creamos que narra sucesos que ocurrieron en la realidad, sino porque construye una 'comunidad imaginada' que se corresponde con el espejismo de una sociedad homogénea que supone la nación moderna. En ambos casos, se trata de un constructo ficticio. […] el realismo se basa en la conciencia de que, en muchos sentidos, la modernidad se constituye por medio de la representación" (p. 20).

Tres grandes partes vertebran el presente libro. La primera, "Redefiniendo las esferas pública y privada", consta de dos capítulos de índole teórica referidos a la teoría política liberal que hace bandera de la libertad y el mercado y a la construcción de "lo social", su reforma y regulación, respectivamente. Formulados de este modo parecieran áridos, pero la agilidad expositiva y el peso de la argumentación se yerguen aquí por encima de cualquier deriva reiterativa o aporística. El tan rentable novelísticamente solapamiento de lo público y lo privado –conceptos habermasianos cuyo cruce, precipitado y disolución osmótica, fusiones y confusiones, pueden verse en la metáfora acuática o en la contaminación del discurso médico por el financiero– y su difícil definición se vieron agudizados por el hecho de que el caso español estuvo marcado por desigualdades en el raudo proceso modernizador, por una superposición entre lo viejo y lo nuevo carente de solución de continuidad, de manera que "las nuevas divisiones empezaron a erosionarse por sucesos posteriores antes de haber tenido tiempo de consolidarse" (p. 50). Se muestran en este bloque teórico en una primera secuencia cuáles son los problemas que afectan a las mujeres que abandonan la esfera privada por la esfera pública, mientras que en la segunda asistimos al proceso inverso, en virtud del cual los reguladores sociales invaden la privacidad del hogar.

Digna de notarse es la aseveración que atribuye una causa distinta de la consabida al estallido de la famosa "cuestión palpitante" en el sentido de que "la batalla entre el naturalismo y la Iglesia giraba en torno a la amenaza que representaban los nuevos expertos médicos [nuevos higienistas, psiquiatras, ginecólogos] para el anterior monopolio eclesiástico del control social", ejercido especialmente sobre las mujeres (confesonario) y las clases obreras (beneficencia) (p. 94). De igual manera, "las novelas de Galdós de la década de 1890, que exploran las dificultades para distinguir entre la psicología 'normal' y la 'anormal', deben analizarse en este contexto [el de la Medicina Legal –no es baladí que muchos de los médicos de entonces fuesen también novelistas– y la criminología], más que como signo de un rechazo del materialismo a favor del espiritualismo" (p. 103).

Es muy relevante tal arranque para llegar a la segunda parte, que explica precisamente cómo se producen aquellas violaciones de la línea divisoria entre lo público y lo privado, esto es, la eclosión de la novela urbana con sus paramentos: el adulterio y la economía de intercambio; y a la tercera, centrada en la novela rural como depósito de patrimonio y patriarcado. Estas dos últimas secciones del libro prueban hasta qué punto las tesis antes expuestas se revelan eficaces para esclarecer las tensiones discursivas, los esguinces de los textos en sus diferentes problemáticas. Por otro lado, debe notarse que el corpus novelístico aquí examinado está muy bien segregado, privilegiando a Galdós, cuyas novelas son objeto de tres capítulos atingentes a la cartografía de la ciudad en *La familia de León Roch*, *La desheredada* y *Lo prohibido*; al exceso y el problema de los límites en *Tormento* y *La de Bringas*, y al consumo de recursos naturales en *Fortunata y*

Jacinta. El enfoque elegido para la reflexión en torno a *La Regenta* va dirigido a rastrear "la patologización de la economía corporal". En la última parte, se concentra la atención en el caciquismo legitimado y moderno de *Pepita Jiménez*, al patriarcado sin Estado de *Peñas arriba* y a la problematización de lo natural en las pardobazanianas novelas de los Pazos.

Los estudios referidos a Galdós inciden en seis obras particularmente reveladoras de la topografía matritense focalizadas en la invasión de la privacidad o el adulterio, la prostitución y el tránsito de esta al adulterio, es decir, las novelas de 1879, 1881 y 1886-1887, por un lado, y en la adúltera por dinero –la de Bringas; es excelente el estudio de la sobreacumulación en Rosalía y Francisco Bringas– y la problematización del propio realismo ya que el valor monetario deja de ser fijo o inherente, fluctúa según los movimientos del mercado, se ha perdido la relación entre signos y cosas. El capítulo IV es verdaderamente magistral.

Consideraciones de gran calado vienen a concluir secciones, como la dedicada *Fortunata y Jacinta*, que elevan el tono teorizador de este macroestudio: "El realismo problematiza la relación entre representación y realidad, no –como en el modernismo europeo– mediante la insistencia en la diferencia entre ambas, sino mediante la difuminación de la frontera entre ellas, a la vez que pone de manifiesto que la representación no es fidedigna. Esto resulta aún más perturbador. La insistencia de Galdós en las apariencias es mucho más que una crítica de la hipocresía social: demuestra su conciencia de que la representación es la condición necesaria de la vida moderna. La modernidad está constituida por papel moneda y ficciones legales" (p. 255). Muy iluminadora resulta, asimismo, la lectura de *La Regenta* en el trasfondo del clariniano artículo "Psicología del sexo": "el cuerpo femenino es construido mediante los diversos discursos masculinos de control social […]. Ana está condenada a no tener un yo coherente, a sentir que tiene un vacío interior, no porque no haya realizado plenamente su feminidad fisiológica a través de la maternidad, sino porque su construcción como sujeto deseante es de por sí el producto de discursos sociales en conflicto, los cuales ella intenta en vano interiorizar" (p. 313).

La novela rural, por su parte, implica la renuncia al yo interior. En el caso de *Pepita Jiménez*, se da una crítica krausista del egoísmo, como en la obra maestra de Alas, y se aboga por un yo al servicio de los otros; urge la necesidad de abandonar un yo interior enfermo en pro del altruismo en una suerte de inversión del mito de Pigmalión y Galatea de estirpe realista. Tras analizar *Peñas arriba*, de Pereda, la conclusión abre un espectro amplio: "El rechazo por parte de Pereda del moderno valor de cambio a favor de un sistema de valores premoderno basado en el valor inherente es parte del proyecto realista, porque sólo adquiere sentido en la medida en que los lectores urbanos acepten la modernidad como norma. El realismo y el modernismo europeo comparten el mismo interés en restaurar la 'plenitud de significado' a los significantes vacíos de la modernidad y en expresar la transformación de los de la realidad en representación: de ahí el atractivo de ambos para autores de ideología tanto reaccionaria como progresista. Pereda es un autor tan moderno como Alas o Galdós […] porque incluso los escritores más progresistas construyen la modernidad como problema. Y efectivamente, si la característica definitoria de la modernidad es su rechazo de los sistemas de valores basados en el valor inherente, es inevitable que se vea como un problema" (p. 407).

De la complejidad de las relaciones entre ciudad y campo en el díptico de los Pazos –Marina Mayoral *dixit*–, mucho mayor que la que proponen Valera y Pereda (p. 411) se ocupa el capítulo IX explorando cómo se socava dicha oposición en virtud del incesto, real o metafórico, "que se da en todas las combinaciones posibles". Frente a las soluciones que arbitran Valera o Pereda, Pardo Bazán "retrata un mundo en el que sólo hay problemas, porque si 'lo natural' puede ser al mismo tiempo bueno y malo, y al

mismo tiempo se opone y no se opone a la sociedad, ninguna solución –natural o no– puede ser enteramente satisfactoria" (p. 414). De nuevo se vincula una obra al designio central del libro: "La caída de la casa de Ulloa no se debe a la invasión de la naturaleza (éste es el efecto), ni tampoco exclusivamente a la mala gestión del tío de Pedro, sino a la transición de un sistema económico basado en el valor inherente (representado por la equiparación aristocrática del valor con el nacimiento) a un sistema basado en el valor nominal (en que el estatus se deriva del dinero y lo que éste puede comprar)" (p. 420). Del análisis de *La Madre Naturaleza* se desprende otra muy certera consideración: "La ambigüedad respecto a si debemos aprobar o no su incesto [el de Perucho y Manolita] tiene su reflejo en la ambigüedad respecto a si este antiguo campo de batalla representa la defensa de las libertades locales frente a los modernizadores centralistas o la derrota de la civilización por la barbarie; de hecho, la novela muestra que civilización y barbarie van unidas" (*ibd.*).

Sintéticas y atinadas las conclusiones de este libro constituyen un broche que no desdice su autoría y que entroniza los conceptos de modernidad y representación como rectores de la novela realista. Afloran las contradicciones del mercado, de la institución familiar, los derechos de propiedad, la degeneración, el matrimonio, los flujos buenos y malos, la putrefacción…

Algunas alusiones diseminadas por este tan magnífico libro admiten, sin embargo, ligeras apostillas. Así la transcrita en p. 46 que atribuye a la década de 1860 el comienzo en el uso del término "regeneración", cuando es manifiesto su empleo mucho antes: los paleonovelistas, como los ha llamado Romero Tobar, de los años 40 ya se referían a ese concepto y lo aplicaban como un *desideratum* que la novela podía propiciar. Por otro lado, existen dudas fundadas acerca de que Pardo Bazán tradujera la obra de Stuart Mill, *El sometimiento de las mujeres*, o *La esclavitud femenina* como la Biblioteca de la Mujer de doña Emilia dio a la imprenta (y no como *La esclavitud de la mujer*, como se indica en p. 59); ello no invalida el grado de adhesión de Pardo Bazán en absoluto, pero su labor traductora del inglés es aquí muy discutible –es un hecho que se obviaba a menudo entonces la mención de quién traducía los textos– y viene repitiéndose desde tiempo atrás, y hasta hace bien poco, y así hace también Labanyi (pp. 59 y 442). Además, la novela *La Tribuna*, de Pardo Bazán, es de 1883, frente a la fecha de 1882 que se da por error en pp. 421 n282 y 424 n286. En p. 433, se dice que se casó a los quince años, cuando lo hizo cerca de cumplir los diecisiete, le faltaban dos meses menos seis días para tenerlos; por otro lado, en p. 457 se alude a los "rizos rubios" y al "prototipo ario" de Perucho, el personaje de *Los Pazos de Ulloa* que la novela caracteriza como poseedor de ojos celestes y de una cabellera ensortijada, si bien sus bucles presentan color castaño claro. En otro orden de cosas, el modo en que tituló Pardo Bazán el segundo haz del díptico de los Pazos fue *La Madre Naturaleza*, a tenor del *usus scribendi* presente en su acervo autógrafo, y no colocando el sintagma en minúsculas como aparece frecuentemente, y también aquí.

Muy livianas ciertamente son las erratas que pueden señalarse, referidas a alguna preposición de uso dudoso, a alguna mayúscula que se oblitera (caso de 'parlamento español', *Las meninas*, *El buscón*), alguna vocal o consonante trastocada o caída, alguna elisión preposicional, en pp. 28, 34, 50, 244, 382, 383, 415 n275, 462 n314, 472 y 473.

Imposible de todo punto resulta extractar en tan escasos párrafos el alcance de tantas ideas vertidas que Labanyi sabe articular con tino de maestra; imposible también citar tantos pasajes de particular enjundia interpretativa, agudeza crítica y sagaz percepción de los mecanismos discursivos nacionales y ficcionales. No resistiré el mencionar, por último, uno de los muy numerosos: "el modernismo no debe verse como una ruptura radical con el realismo –una 'estética de la ruptura', como se define tan a menudo–, sino como una intensificación de la problematización de la representación que se en-

cuentra ya en el realismo" (p. 471). A nada menos que a una revisión de la definición de lo que sea el realismo se dedican las páginas conclusivas a la luz de los análisis previos: "la representación de una realidad constituida por relaciones de intercambio" y que "no excluye la nostalgia por un significado esencial e inherente, pero conlleva el reconocimiento de que, si éste existe, se halla amenazado" (p. 475).

Casi una década después, sigue siendo válido el juicio emitido por Alison Sinclair: "a formidable study, as massive and detailed as it is stimulating and provocative, and it will be a must-have for everyone working in the field of the late nineteenth-century" (*Bulletin of Spanish Studies*, LXXX, 3, May 2003, pp. 378-381). Quede pues para el lector/a de esta obra el gusto de apreciarla en todas sus dimensiones como un ejemplo de sabiduría analítica, de audacia sólidamente fundada en el conocimiento de la historia, la política, la sociedad y las leyes sin el concurso de los cuales la novela española del realismo sería otra de la que fue. Saludamos con satisfacción esta nueva salida de tan fecunda obra, brillante y precisa, fácil y densa a un tiempo, en la seguridad de que proporcionará nuevas vías de acercamiento a la novela del siglo XIX en España y dará a sus estudiantes y estudiosos pertrechos exegéticos que ensanchen sus modos de aprehenderla.

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

«Lázaro de Tormes». *Lazarillo de Tormes*. Edición, estudio y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, Biblioteca Clásica, 2011, XII+322 pp.

Al fin. He aquí al fin, en efecto, una edición del *Lazarillo de Tormes* con su nombre de autor. No comparece en la elegante sobrecubierta azul de la nueva y clásica colección ni en el lomo del volumen, es cierto, pero sí campa en la portada, que es lo importante a la hora de la descripción bibliográfica de este volumen aparecido muy a finales de 2011. Y no es que se hayan descubierto documentos de archivo que permitan adjudicar sin dudas la obra a alguno de los ingenios de la época, ni siquiera que ahora existan hipótesis más o menos aventuradas a partir de deducciones de lo que contiene o de la localización de papeles que no dicen lo que se les quiere hacer decir, como no hace mucho ocurrió para ahijársela otra vez a Diego Hurtado de Mendoza, según uso frecuente en el siglo XIX.

No; ahora, por decisión del editor, se lleva hasta el límite la coherencia interna del librito y la ficción autobiográfica –solidaria de su anonimato, como hace ya tiempo que se señaló– se proyecta hasta su lugar más visible. De esta manera, Lázaro de Tormes se asoma al ruedo literario solo y desnudo de apoyos (ni con el de «su merced» cuenta) y ofrece al lector el magro resumen de sus vivencias para que este tenga «entera noticia» de su persona. Con lo cual abre unas expectativas que va a defraudar en gran parte, porque, desde luego, «entera noticia» de sí no nos va a dar, sino una cuidadosa y algo artera selección de lo que le ha pasado a lo largo de los años (¿cuántos?) que le han conducido a «la cumbre de toda buena fortuna», según quiere hacernos creer.

Ante estas argucias, quien llegue al final de la lectura de este librico y eche la vista atrás se verá asediado por preguntas sin respuesta y suspicacias respecto a lo que se le ha contado, y es probable que se sienta compelido a una revisión de todo lo narrado, para comprobar, a poco seso de que disponga, que el astuto autor ficticio es un taimado tramposo que juega a darle la vuelta al sentido de palabras y situaciones. Y en definitiva, se complacerá en concluir que el no menos ingenioso autor real lo ha dispuesto así para estar en todas partes sin estar en ninguna. Se ha borrado completamente, pero su sorna aflora en los intersticios que jalonan el discurso y que permiten deducir que, sea quien sea, es lo menos parecido que darse pueda a un humilde pregonero de Toledo.

Una obra de tal enjundia merece la atención de los mejores. No por casualidad esta es la tercera vez que Francisco Rico emprende *da capo* su edición, claro que acumulando con el tiempo saberes y perspectivas y corrigiendo al paso y matizando planteamientos que ya no le convencen respecto a las anteriores de 1967 y 1987. Ahora aprovecha descubrimientos como el hallazgo de una edición desconocida hasta hace dos décadas, la de Medina del Campo, impresa por Mateo y Francisco del Canto en el mismo año 1554 en que aparecieron las tres más antiguas con que contábamos (Alcalá, Burgos y Amberes) y que se localizó emparedada con otros libros en lo que se ha dado en llamar la biblioteca de Barcarrota. Pero la nuevamente rescatada no puede ser la *princeps* porque lleva colofón de 1 de marzo y la de Alcalá lo exhibe de 26 de febrero y se presenta como 'segunda impresión'. Por lo tanto, hay que suponer al menos una anterior, hecha en 1553, si no lo fue a fines de 1552 (y si no se perdieron todos los ejemplares de alguna otra más).

La comparación entre las varias ediciones permite obtener conclusiones muy seguras respecto a las lecturas que deben ser preferidas en los numerosos casos en que aparecen variantes. La desconfianza del editor frente a los resultados que aporta el método neolachmanniano lo lleva a elegir en cada ocasión aquello que el sentido impone, sobre todo por la atención prestada a los hábitos de la imprenta de la época, o, por decirlo como se expresa aquí, por la *ratio typographica* (p. 205), si bien se reconoce que

esta tampoco lo resuelve todo. En este campo se aprovechan indicaciones del llorado Jaime Moll, de tan buen recuerdo.

Rico razona con muy felices argumentos que el título parece ser responsabilidad del primer impresor (o de quien le facilitó el manuscrito) y que lo mismo sucedió con la división en capítulos o tratados, obra más que probable del corrector del taller. La reconstrucción de esa primera edición hasta «casi palparla como si la tuviéramos entre las manos» (p. 91) es detallada y muy verosímil. Las consecuencias de estas premisas conducen a otra de las novedades más notables del libro que aquí se reseña, a saber: los capítulos han desaparecido, con lo que resalta la condición de carta mensajera o noticiosa que encierra; apenas quedan en los titulillos las referencias a los antiguos tratados para orientación de un lector resabiado, pues quien se acerque por primera vez a sus páginas malamente va a echar en falta lo que no está. De esta manera se resuelven tres problemas que provocaron siempre no pocas perplejidades. De un lado, la peculiar transición entre el prólogo y el comienzo del tratado inicial, con una supuesta alternancia de voces que ahora se esfuma para que el discurso fluya sin suturas. De otro, la rara discrepancia en la extensión de algunos de los antiguos capítulos, como el cuatro y el seis, sumamente desmedrados. En fin, la no menos extraña titulación de varios, que desaparece al no ser atribuibles al verdadero autor, quien acaso nunca pensó en que su creación corriera impresa, sino manuscrita.

Con esta nueva disposición del texto, sin saltos ni cortes, se consigue leer de otra manera el paso del supuesto prólogo al inicio del capítulo 1, y la transición del 3 al 4 adquiere una fluidez notable (pp. 67-68). Pero donde se alcanza a ver mejor los beneficios de la falta de capitulación es entre los antiguos 5 y 6, lugar en que además se produce una enmienda que no cabe sino aplaudir: «Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pasé también hartas fatigas. Después de este…» (p. 75); «de este», y no 'de esto', como encontrábamos hasta ahora. La lectura ahora elegida ya figuraba en la edición de Alcalá (véase p. 234) y se refiere al amo que acaba de dejar.

Desde luego, en esta ocasión acompaña también a la obra el estudio pertinente, que, con buen criterio, no se sitúa como prólogo, sino tras el texto. Ahí se analizan todos los elementos necesarios (fecha, autor, género, sentido…) y se esparce por las páginas, lo mismo que por las notas, toda la erudición del editor, que domina el tema a la perfección, lo que le permite resumir algunos puntos complejos en solo unas líneas, siempre, claro está, desde su personal óptica. Por ello se insiste en el carácter de simulacro que el libro encerraba: una ficción que no lo parecía, porque se travestía de historia real. Con razón se señala ya desde el principio el carácter de novedad que la obra presentaba: «En los dos mil años de la literatura occidental no se había escrito otro libro como ese» (p. X). Y es que contar la vida de un tipo de tan baja extracción sin hacer del relato una befa explícita y continuada era novedad insólita y había que guardar las formas: de ahí que se trate de una autobiografía, pues ¿a quién sino a él le iba a interesar narrar los avatares de esa vida?

La radical novedad de la obra, su carácter de anomalía dentro del sistema literario existente, su insólita rareza reside en contar mentiras que parecen verdad, porque pudieran serlo, porque pudieran haberlo sido. Rico lo denomina como el inicio de la «novela realista» (pp. XII y 197) y es claro que en el *Lazarillo* se hallan sus fundamentos, aunque algunos prefiramos no denominarla 'novela' para evitar confusiones. Pero eso es lo de menos y el resultado es el mismo, como lo es el deseo que el texto tiene de arraigarse en la realidad, aunque no sea indispensable calificarlo por ello de 'realista' (p. 129), si bien en seguida se matiza con nitidez que no estamos en el siglo XIX.

El ansia de verdad, de ofrecer un texto 'verídico' ha llenado la obra de lo que en el futuro se llamarán los *petits faits vrais*, de manera que oímos o evocamos pregones, cantares, oraciones de ciego, voces de la calle y hasta parece que sentimos silbar la

'llave de cañuto' que al clérigo pareció culebra (p. 40). Todo está ahí y lo que se define como 'nonada' de 'grosero estilo' (p. 4) es cualquier cosa menos una obrilla intrascendente, destinada a ser leída (y casi seguro que no entendida) por alumnos adolescentes que, cuanto más, agradecerán su brevedad.

La precisión acerca de mil y un detalles referidos a esa vida cotidiana que discurre a lo largo de las páginas se despliega en las notas, que son concisas y directas, mientras que las aclaraciones más eruditas se relegan a un segundo aparato (pp. 235-297), en las que puede engolfarse el estudiante más aplicado o el estudioso de menos pereza. Ello responde a una convicción cada vez más arraigada en Francisco Rico, visible asimismo en las opciones que defiende aquí y en otros lugares respecto a las grafías. Las ediciones de nuestros clásicos no deben alejar jamás a los lectores actuales (otros no hay), distanciándolos con una ortografía obsoleta y además carente de sentido. La misma imperiosa necesidad exige no ahogarlos con el peso de «la hojarasca erudita a pie de página» (p. 217), susceptible en todo caso de ser consultada por el aficionado en páginas posteriores.

¿Alguna corrección que añadir? Apenas. Acaso convendría solo precisar un problema de terminología que no está en absoluto claro en los estudiosos españoles del libro y la imprenta. Todo el mundo asume que el blanco de un pliego es lo primero que se compone y por tanto tiene que ser lo primero que se imprime, porque en las imprentas no hay plomo bastante para dejar las formas descansando hasta que se componga la forma siguiente; así lo entiende también Rico, especialista en los problemas de la manera de confeccionar los libros de nuestro Siglo de Oro, como prueba su monografía sobre el *Quijote*, que supuso un avance de décadas. Y, con todo, no extrae la conclusión necesaria del principio antes mencionado, a saber, que el blanco es siempre la forma interna del pliego y la retiración la externa, digan lo que digan algunos apresurados especialistas. Por ello lo que parece afirmar aquí en la p. 198 acaso pudiera precisarse mejor. Por si se quisiera alguna comprobación, acudamos a uno de esos beneméritos tratados decimonónicos, el de José Giráldez (*Tratado de la tipografía o arte de la imprenta*, Madrid, 1884), y véanse las imposiciones de las pp. 158 y siguientes, o el útil vocabulario final, donde se lee: «Blanco.- Las planas que generalmente se echan primero en prensa para imprimir el pliego por una cara, y que se compone de la página segunda y sus compañeras» (p. 260), de manera que la retiración es la «segunda forma del pliego que se echa en la prensa, y contiene la plana primera» (p. 275). Cuestión terminológica que, en todo caso, no produce muchos equívocos.

Sea, pues, bien venida esta nueva y vieja edición, que aprovecha los muchos méritos de las anteriores del propio Francisco Rico y ofrece restaurada una obra que debe ser situada entre las más trascendentes que produjo nuestro Siglo de Oro.

Luis Iglesias Feijoo
Universidad de Santiago de Compostela

Antonio Lorente Medina. *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*. Universidad Nacional de Educación a Distancia / Ediciones Universidad de Salamanca, Madrid, 2011, 244 pp.

Cuando en los primeros años noventa del siglo XIX preparaba su *Antología de poetas hispanoamericanos*, Marcelino Menéndez Pelayo tuvo a la vista los versos "picantes como guindillas" de Juan del Valle y Caviedes publicados en 1873 dentro de la *Colección de documentos literarios del Perú*, junto con un prólogo "muy preciso" de Ricardo Palma en el que se le atribuían los libros titulados *Diente del Parnaso* y *Poesías varias* y se fijaba su fama inicial de calavera, en perjuicio de su fortuna, de vendedor de baratijas después, como "Poeta de la Ribera", y finalmente de bebedor, a costa de su salud y de su vida. Antonio Lorente Medina dedica las primeras páginas de su estudio a corregir esa biografía, aún vigente en buena medida, a la luz de investigaciones recientes, algunas realizadas por él mismo. La condición de peruano y de marginal imaginada para Caviedes durante el siglo XIX ha dejado paso a la de un andaluz de Porcuna (Jaén) afincado en el Perú, bien casado y con lazos sólidos en la sociedad virreinal, y dedicado a veces con fortuna a negocios mineros, aunque se viera afectado por los terremotos, las epidemias y las incursiones de los piratas que arruinaron la economía del Virreinato en las últimas décadas del siglo XVII, calamidades determinantes para que él tuviera que buscar por algún tiempo una alternativa en actividades comerciales que, desde luego, nunca se rebajaron al cajón de baratijas a orillas del Rímac que según su leyenda le permitió sobrevivir.

A esas precisiones aún necesarias sobre la vida de Caviedes siguen otras no menos relevantes sobre los problemas que plantean las ediciones de su obra realizadas hasta hoy. La solución se presentaba difícil ya cuando Ricardo Palma declaraba haber visto cinco copias diferentes además del llamado "manuscrito Valdés" que entonces poseía y daba a la imprenta el bibliotecario Manuel de Odriozola en la mencionada *Colección de documentos literarios del Perú*. Cuando en 1899 publicó junto con *Flor de Academias* su propia edición de los poemas, que ahora se dividían en *Diente del Parnaso* y "poesías diversas", Palma aseguraba utilizar la copia denominada "manuscrito Zegarra" para introducir sus correcciones, desautorizadas por Rubén Vargas Ugarte al emprender la misma tarea en 1947 y aumentar la producción de Caviedes gracias al "manuscrito Duke", excluyendo las que parecían atribuírsele sin justificación. No es esta la ocasión para ofrecer una relación pormenorizada de las circunstancias y de las razones que justificaron esas ediciones y otras posteriores, sin que ni siquiera el título *Diente del Parnaso* haya quedado fuera de la discusión. Lo cierto es que un editor de Caviedes debe enfrentarse hoy a diez copias manuscritas diferentes, sin que se haya podido precisar ni la fecha en que se hicieron, que parece tardía en la mayor parte de los casos, ni la fidelidad de cada una de ella a un supuesto manuscrito original.

En la necesidad de elegir una edición para su estudio, Antonio Lorente ha preferido la *Obra poética* publicada en dos volúmenes por la Diputación Provincial de Jaén en 1993 (*Diente del Parnaso*) y 1994 (*Poesías sueltas y bailes*), preparada por Luis García-Abrines Calvo, aunque también ha recurrido a otras cuando lo ha creído conveniente. Razonablemente, aborda en primer lugar aquellos poemas cuya perseverante presencia en los manuscritos garantiza mejor la paternidad de Caviedes: los dirigidos contra los médicos limeños. El análisis de su condición satírico-burlesca permite valorar aspectos hasta ahora desatendidos por la crítica, como la parodia de las disposiciones legales previas a la impresión de un libro que se concreta en las aprobaciones de *Guerra física, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*, conjunto de composiciones donde el autor se ensaña con esos campeones de la muerte, aprovechando con frecuencia un registro de carácter épico también atento a las crónicas de Indias, que encarecían la heroicidad demostrada por los españoles en la conquista de América. Lorente procura

confirmar las acusaciones de Caviedes con referencias al lamentable estado de la medicina en el Perú de la época y aun en España, ocasión para insertar al poeta en la profusa literatura que ya se había ocupado del tema, sin ignorar que también experiencias autobiográficas pudieran haber influido en su fobia a los galenos. Pero le interesa sobre todo (acertadamente) las conformación literaria de los poemas, que a veces se consigue parodiando memoriales –la literatura del Siglo de Oro había desprestigiado la figura del arbitrista adjudicándole la elaboración de informes disparatados para que el rey adoptara los arbitrios o medidas convenientes al bienestar de sus súbditos–, y también edictos, causas judiciales, epístolas, epitafios y otros paradigmas compositivos. Por esa vía y por otras consigue determinar el carácter jocoserio de las parodias de Caviedes, que entre burlas y veras conjugan una actitud festiva y una crítica mordaz de la sociedad de su tiempo, conjunción lograda a través de los personajes ridiculizados y de las situaciones o actuaciones descritas, y simultáneamente en las voces de los interlocutores diversos que toman la palabra, a veces dejando patente la deuda del poeta con los entremeses y otros géneros teatrales. Esas presencias no impiden detectar la voz directa de Caviedes en las invectivas contra las actuaciones concretas de médicos determinados, tanto en el ejercicio de su profesión como en su vida privada o pública, lo que cabe interpretar como pruebas de animadversión contra doctores como el corcovado Liseras o como el zambo Pedro de Utrillo el Mozo, entre otras víctimas de un sarcasmo despiadado cuando no de injurias directas. Lorente constata la desafección personal que inspira esos ataques contra miembros reales de la sociedad peruana, pero acertadamente trata de explicarlos en relación con las formas literarias elegidas y con otros recursos que subrayan la condición de ejercicio retórico que tiene esa crítica de la ignorancia y de la avaricia que convierten el ejercicio de la medicina en un poder letal. Esa condición se hace evidente también en la utilización burlesca de nombres y de apodos de variada extracción, otra razón para terminar encareciendo la riqueza expresiva por encima de las circunstancias personales del poeta.

Sin olvidar la estrecha relación que guardan a veces con los de *Guerra física, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*, por repetir modelos compositivos o por insistir en ataques como los dedicados a los médicos, Antonio Lorente se ocupa después de los otros poemas de Caviedes que responden a la condición de la sátira burlesca elegida para el estudio, entendiendo que el tono jocoserio es el que mejor se ajusta a la actitud vital y estética del poeta. Las reflexiones se agrupan ahora según el blanco elegido, que con frecuencia coincide con los defectos corporales o de otro tipo que ofrecen los individuos agraviados (corcovados, narigones, capones, mulatos, borrachos, malos poetas), aunque no faltan ocasiones en que la intención moralizadora se acentúa hasta determinar que sean los vicios el objeto de la censura, centrada sobre todo en el culto de las apariencias que parece regir las conductas que el poeta denuncia. De esa degradación son responsables en buena medida las mujeres, tanto que a ellas y al amor se dedica todo el último capítulo de los cuatro que constituyen el libro. Para no alejarse del tema central de su investigación, Antonio Lorente se desentiende ahora de la poesía amorosa atribuida a Caviedes, y se centra en aquella que se ensañó con la avaricia de las pedigüeñas, la fealdad y la alcahuetería de las viejas y las flaquezas de las rameras, con su secuela de enfermedades de transmisión sexual, así como con otras manifestaciones degradadas de lo que el amor debería regir, como los matrimonios determinados por el interés y propicios a la infidelidad, normalmente compuestos por miembros a los que separa una gran diferencia de edad y de fortuna, y alguna vez por damas amancebadas con capones, culminando ese proceso hacia la abyección que muestran las relaciones carnales. El análisis se enriquece a veces con derivaciones de gran interés, como las que se refieren al lugar de las mujeres en el Perú virreinal o a los aciertos pictóricos de Caviedes en la descripción de las damas, que, como en la descripción de los borrachos,

muestra la estrecha relación de esa poesía con la pintura, además de un aprovechamiento eficaz de tópicos literarios como los ligados a la astrología o a los juegos de naipes.

El libro concluye con una valoración de ese testimonio de la realidad peruana de su tiempo que es la poesía satírico-burlesca de Caviedes. Al confrontar las devastadoras incursiones de los piratas con la escasa y distanciada referencia a ellas que ofrecen los poemas, Antonio Lorente resalta la independencia de una obra no ajena a las circunstancias históricas, pero menos determinada por ellas que por los motivos literarios preferidos del poeta y por la tradición literaria en que se inscribe, como también permiten comprobar las alusiones burlonas y festivas a los terremotos y las epidemias que asolaron el virreinato de Perú, e incluso a las calamidades futuras que en su momento los crédulos asociaron a la aparición del cometa Halley. Subrayada a lo largo del estudio, precisada en su relación con Francisco de Quevedo y demostrada con el minucioso análisis de los modos expresivos, esa inserción en la tradición literaria hispánica –confirmada finalmente, por si quedaba alguna duda, con referencias a sus tres fábulas mitológico-burlescas– cuestiona la imagen de un Caviedes marginal y propone la de un escritor autodidacta pero de cultura notable, tan integrado en los gustos poéticos del barroco como en el entramado social de aquel mundo criollo tan ligado a España en todos sus aspectos. Aunque remitan a personas o hechos del Perú, los temas abordados confirman tal inserción al ser característicos de la literatura satírico-burlesca del Siglo de Oro español y al proponer, como mucho, una regeneración moral de alcance similar, sin atentar en lo más mínimo contra la ortodoxia social, política y religiosa, aunque alguna vez se aluda a las disensiones que la lucha por el poder y la riqueza también provocaba en tierras americanas.

Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes pone sobre todo de manifiesto la gran competencia lingüística del poeta y su maestría en el uso de la agudeza y de otros artificios literarios, bien comprobadas a los largo de los capítulos. Además de corregir la imagen deformada del poeta que ha prevalecido y de precisar los temas de su poesía satírico-burlesca, el libro de Antonio Lorente consigue profundizar así en los secretos del lenguaje de Caviedes, aportación especialmente relevante también si se pretende avanzar en la solución de un problema grave no resuelto. Ya Menéndez Pelayo, mientras daba los toques finales a su *Historia de la poesía hispanoamericana*, ponía en duda la autoría de las "poesías diversas" que Ricardo Palma atribuía a Caviedes al editarlas en 1899. Las dudas de Lorente a ese respecto, expresadas tanto a propósito de la poesía amorosa como de alguno de los poemas analizados, revelan la necesidad de confirmar o de descartar esas atribuciones, aclaración a la que análisis como este deben contribuir de modo decisivo.

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

José Montero Reguera. *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de Historia Cultural Hispánica.* Alicante: Universidad de Alicante, 2011, pp. 334.

Coherente y riguroso, Montero Reguera nos ofrece, como él mismo señala en el título, un nuevo capítulo en su trayectoria académica sobre la recepción de Cervantes a lo largo de la historia. En este caso, reúne muchos de sus trabajos dispersos en prestigiosas publicaciones y que se recogen agrupados y organizados temática y cronológicamente.

José Montero Reguera (Segovia, 1967) es Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vigo, en la que trabaja desde 1995. Dedicado al cervantismo y al *Quijote* especialmente desde los tiempos de su tesis doctoral, que recibió el premio Fernández Abril de la RAE en 1997,el profesor Montero es el más claro exponente del estudio de la recepción cervantina. Si hacia un camino se ha dirigido su trabajo investigador es hacia este, ya sea abordando las lecturas de críticos a lo largo de la historia, ya sea orientando tesis doctorales en esta dirección.

Como él mismo afirma en el prólogo, este nuevo estudio ha de "ponerse en relación con otros libros míos, complementarios de este: *El "Quijote" y la crítica contemporánea*; *El "Quijote" durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*; *Lecturas españolas del "Quijote"* y *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina de Madrid. Los trabajos y los días de un cervantista solitario*" (p. 11). Signo este de su consistencia investigadora, el conjunto de toda su obra erudita ofrece un amplio panorama de las perspectivas variadas en relación a la obra cervantina.

Divide el volumen en tres grandes bloques, según un criterio cronológico. El primero se titula "Del siglo del *Quijote* al Siglo de las Luces", el segundo, "De la Ilustración al Romanticismo" –empleando diferentes conceptos para denominar la corriente estética del siglo XVIII– y el tercero se rotula con un sencillo "El siglo XX" que, a su vez, subdivide en "Panoramas", "Relecturas", "Evocaciones" y "Coda: El cervantismo en la confluencia de dos siglos".

"Del siglo del *Quijote* al Siglo de las Luces" contiene cuatro artículos, publicados previamente en varias revistas. "*Don Quijote* en 1640: algo más que un libro de burlas. (Historia, política y algo de literatura)" enmarca la relación de Portugal y la cultura portuguesa con Cervantes en el siglo XVII y da cuenta del interesantísimo texto publicado en 1642 en Lisboa con el título de *Cartel de desafío y protestación caballeresca de Don Quijote de la Mancha, caballero de la triste figura en defensión de los castellanos*, un texto portugués que emplea las figuras de don Quijote y Sancho para hacer lectura política de la independencia de Portugal con respecto a España. "La lectura dieciochesca del *Quijote* en España" reconstruye la canonización de la obra cervantina a partir del XVIII, empezando primero por el éxito del *Persiles* y recuperando finalmente el *Quijote* gracias al prólogo de Gregorio Mayáns y Siscar de la edición de dicha obra en 1738, que continúa con la aparición de las recreaciones en el teatro y la novela y que llega incluso a formar parte de reflexiones críticas –desde el padre Isla, a John Bowle, pasando por Marchena, Jovellanos, Forner o Pellicer. Para alcanzar este estatus debe asentarse el concepto de Siglo de Oro y elaborar una historia literaria, con el objetivo de aclarar voces del texto cervantino y pasajes complejos, es decir, de realizar un *Quijote* con comento, tal y como hace el padre Sarmiento en un par de opúsculos sobre ambas cuestiones en "Un *Don Quixote con comento*". Por último, Montero Reguera destaca en "Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII" el éxito teatral de la novela en el siglo XVIII, ofreciendo un catálogo de las obras "corrigiendo, asimismo, algunos errores y aportando datos poco conocidos" (p. 55), cuyos autores aventajados podrían ser Ramón de la Cruz, Manuel del Pozo, Valladares y Sotomayor, Meléndez Valdés, Pisón y Vargas, entre otros.

El segundo bloque, "De la Ilustración al Romanticismo", se abre con dos semblanzas bioliterarias pertenecientes al erudito cervantista Juan Antonio Pellicer y a Diego Clemencín, autor de la monumental edición del *Quijote*. La tercera de las aportaciones, "Cervantes, perito geográfico", plantea varias cuestiones que remiten todas a la misma idea: la relevancia de la geografía en la obra cervantina, cuya comprensión total depende también de ello, ya sea porque se incluyen mapas en las primeras ediciones, ya sea para reseñar los estudios pioneros sobre el asunto, como el de Fermín Caballero, *Pericia geográfica…*, publicado en 1840. Por último, "La «natural» presentación de don Álvaro. Una cala en el cervantismo del duque de Rivas" enlaza a los dos autores, cercanía ya notada por la crítica, a través de la técnica de la presentación de un personaje por las palabras de otros; de esta forma, don Álvaro, Pedro Crespo *–El alcalde de Zalamea–*, don Juan de Cárcamo *–La gitanilla–*, Monipodio *–Rinconete y Cortadillo–* y Marinilla *–La ilustre fregona*.

Antes de la coda, el desglose perteneciente al siglo XX supone una división que comprende visiones panorámicas, influencias en otros autores y recuerdos de cervantistas ilustres.

"El andalucismo de Cervantes: historia de un equívoco" vuelve a uno de los temas más recurrentes a lo largo del cervantismo y, así, transita por los cuatro siglos y los eruditos que manejaron el supuesto andalucismo del autor –Nicolás Antonio, Fernández de Navarrete, Rodríguez Marín– con un entusiasmo y fervor propios de la estética decimonónica, y muchos ellos propulsores de un cervantismo andaluz. "La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX" distribuye en dos tiempos el contenido: de 1900 a 1925, época de cambios de la concepción quijotesca entre la interpretación romántica y la publicación de *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro; y de 1925 a 1950, donde destaca el papel de la Escuela Filológica Española y sus nuevas herramientas para el estudio y crítica de los textos literarios. En los cincuenta años tienen lugar varios centenarios (1905, 1916, 1947), la penetración del *Quijote* en el sistema educativo español, ediciones y anotaciones de la obra, el hispanismo extranjero y las líneas fundamentales de los cervantistas más sobresalientes, ya sean ensayistas o creadores. Para terminar, un recorrido por cuatrocientos años de vida en América, como protagonistas en fiestas y mascaradas en los virreinatos, recreados en obras literarias de los autores más destacados de los siglos XVIII y XIX, y estudiados por la pluma de cervantistas destacados –José Toribio Medina, Francisco de A. Icaza, Federico de Onís, Amado Alonso, Celina Sabor de Cortázar, Isaías Lerner y Carlos Fuentes, entre otros.

En relación a las relecturas, nos sorprende primero con una obra desconocida para el gran público *El patio de Monipodio*, de José Montero Iglesias, ofreciendo importantes detalles de su puesta en escena, en 1919. En segundo lugar, resitúa el cervantismo de dos creadores. Antonio Machado a través de los comentarios a *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno y *Meditaciones del "Quijote"*, de Ortega y Gasset, da cuenta de sus verdaderas opiniones sobre la obra, esto es, la primera novela moderna, símbolo de lo español, llena de elementos folclóricos, cuestionando el significado verdadero de la obra, cómico y trascendente. Por su parte, Azorín presenta varias calas en los estudios cervantistas, aunque se considere más quijotista, desde *La ruta de don Quijote* en 1905, hasta su discurso de ingreso a la RAE, *Una hora de España. Entre 1560 y 1590*, en 1924. Finalmente, vuelve a la crítica cervantista más destacable del siglo XX: Francisco de A Icaza, centrado en las *Novelas Ejemplares*; Martín de Riquer, uno de los editores más pertinentes del *Quijote*; Edward C. Riley, maestro inconfundible tras *Cervantes' Theory of Novel*, de 1966; y remata con un breve horizonte del cervantismo francés, con nombres tan singulares como Oudin, Monique Joly o Maurice Molho.

"Evocaciones" pasea entre recuerdos personales y datos académicos, de una manera más breve y sentida, de los cervantistas Vicente Gaos, Alberto Porqueras Mayo y José María Casasayas.

Y este tono, el personal, revelando un José Montero con dotes de escritor ameno, es el que puebla las páginas de la "Coda: el cervantismo en la confluencia de dos siglos", desde sus tiempos jóvenes en que colabora en *Edad de Oro*, entre 1990-1994, hasta todos sus discursos como presidente de la Asociación de Cervantistas, que mantienen la emotividad y el tono oral, pasando por el viaje a Lepanto para asistir al IV CINDAC en octubre de 2000, uno de los textos más íntimos y divertidos de todo el volumen. Volumen compacto, denso y lleno de informaciones transformadas en conocimiento y sabio tanto del análisis del mundo cervantista como de la recepción de la obra de Cervantes a lo largo de los siglos.

Cristina Moya García. *Edición y estudio de la "Valeriana" ('Crónica abreviada de España' de Mosén Diego de Valera).* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, CXXII + 397 pp.

De la ingente producción historiográfica castellana del siglo XV sobresale, como una de las obras más significativas, la *Crónica abreviada de España* de Mosén Diego de Valera, más conocida por el nombre de *La Valeriana*, adoptado por el propio autor. Dos circunstancias abonan la relevancia de esta crónica: por un lado, se trata de la primera en publicarse mediante la imprenta en Castilla, por otro, responde a un encargo directo de la reina Isabel la Católica, en el marco del apoyo y uso del nuevo medio de difusión cultural que comenzaba a expandirse por toda Europa. En efecto, fue notable la rápida acogida que los Reyes Católicos dieron a la nueva invención y la inmediata consciencia de su importancia como medio de difusión de los principios ideológicos de la monarquía. Como es fenómeno recurrente en la entera tradición historiográfica hispánica, desde los tiempos de Alfonso III el Magno en adelante, cada vez que el poder político alcanzó un estado de consolidación y triunfo frente a adversarios internos y externos, éste buscó afianzar esa situación mediante el aval discursivo de una (re) escritura de la historia, un medio de aportar sentido y legitimidad a la pura praxis de un poder hegemónico. Ese fenómeno se verifica también en el caso de *La Valeriana*, cuya repercusión y fama quedó avalada por la cantidad de ediciones de la obra durante más de un siglo. Teniendo en cuenta, entonces, la importancia de la obra, se hacía más grave la inexistencia de una edición moderna del texto, para cuya consulta había que recurrir a los impresos antiguos. Finalmente, este libro que reúne el estudio y la edición de *La Valeriana*, viene a colmar esta laguna y constituye un legítimo logro de Cristina Moya García como investigadora y editora.

Resultado de su tesis doctoral, esta obra consta de dos partes: el estudio introductorio y la edición crítica del texto cronístico. A su vez, el estudio consta de cuatro secciones principales, sobre la biografía del autor, las circunstancias y proceso de composición de la obra, su estructura y sus fuentes. A continuación, en secciones más breves se ocupa de la transmisión impresa de la obra, la descripción de la *editio princeps*, las características de la edición y los criterios editoriales que la guían. Una bibliografía y dos índices (onomástico y topográfico) completan el libro.

La primera sección ("Breve semblanza de Mosén Diego de Valera", pp. xxi-xliii) ofrece una bien documentada síntesis biográfica de quien fuera caracterizado como figura paradigmática del humanismo castellano del siglo XV. Con un amplio conocimiento de la bibliografía y un agudo sentido del detalle significativo, la investigadora repasa los inicios en la corte de Juan II, sus viajes a las cortes de Francia, Bohemia, Dacia, Inglaterra y Borgoña, tan importantes para su formación literaria y cultural, el enfrentamiento con el Condestable don Álvaro de Luna, su alejamiento de la corte durante el reinado de Enrique IV y su regreso con la subida al trono de doña Isabel.

La segunda sección ("Composición de la *Valeriana*", pp. xlv-lxxviii) comienza con un análisis muy inteligente de la articulación de las circunstancias personales del autor con el contexto político específico en que se redacta la crónica. Si por un lado Valera culmina al final de su vida su extensa producción con la composición de tres crónicas (*La Valeriana*, el *Memorial de diversas hazañas* y la *Crónica de los Reyes Católicos*), fruto de una madurez intelectual que le permite explotar su larga experiencia como fuente de autoridad (según sostiene con buen criterio la investigadora), una serie de acontecimientos políticos (fin de la guerra con Portugal, unión dinástica, guerra de Granada) crean las condiciones de posibilidad para que la corona haga el encargo de generar una nueva "versión oficial" de la historia hispánica en consonancia con la nueva situación de poder. En las mejores páginas del estudio introductorio, Cristina Moya nos

ofrece un excelente análisis de las principales líneas ideológicas que recorren el texto, directamente relacionadas con el contexto histórico y con el discurso político de la monarquía, que hacían de la obra un elemento activo de la política de propaganda de los Reyes Católicos. Pero al mismo tiempo, llama la atención sobre el hecho de que Valera no era una simple función de un sistema ideológico-político monárquico, un simple escribano transmisor de ideas ajenas. Valera interviene en el entramado político desde una posición concreta y a través de su texto interpreta e interpela al poder monárquico, haciendo de la obra un *speculum principis*. No hay modo más elocuente de presentar la rica dialéctica entre individuo y sistema, entre texto y contexto. Termina esta sección con el estudio de las relaciones de nuestra obra con otras producciones historiográficas de su tiempo, su diálogo con las obras de Alfonso de Cartagena y con la *Crónica de Juan II*, además de su derivación editorial, la llamada *Crónica popular del Cid*, que, como su editor Julio Puyol descubriera en su día, no es más que la reproducción de los muchos capítulos que nuestra obra dedica al héroe castellano.

Las secciones tercera y cuarta ("Estructura de la *Valeriana*", pp. lxxix-lxxxii, y "Las fuentes de la *Valeriana*", pp. lxxxiii-cvii) ofrecen una detallada descripción de la organización de la obra y del elenco de fuentes que la nutren. La crónica está compuesta por cuatro partes; de las cuales la primera se diferencia de las otras tres tanto por su contenido como por las fuentes utilizadas: se trata de una extensa descripción geográfica del Viejo Mundo, previa al Descubrimiento, que, a pesar de su rápida desactualización, siguió despertando el interés del público lector durante todo el siglo XVI (al punto de ser, según la crítica, la sección más atractiva de la obra para ese público). La segunda parte trata de la historia antigua de Hispania, desde su poblamiento por Túbal, nieto de Noé, hasta la dominación romana; la tercera parte trata del reino visigodo hasta la invasión musulmana y la cuarta parte trata de los reyes astur-leoneses y castellanos,desde don Pelayo hasta Juan II de Castilla, en la cual se da un lugar privilegiado al relato de las hazañas de Ruy Díaz de Vivar, el Cid. Cristina Moya hace aquí un detallado relevamiento de la distribución de capítulos, las anomalías en su cantidad y numeración y las discrepancias entre la tabla que encabeza la obra y los capítulos en que se distribuye la materia narrada. La investigación de fuentes es otro de los logros mayores del trabajo cumplido por la editora; una investigación orientada a esclarecer el proceso de composición de la obra, aquilatar su originalidad y precisar el lugar que ocupa dentro de la historiografía del siglo XV. La *Valeriana* pertenece claramente al género del sumario de crónicas generales, tan abundante en el siglo XV, por ello lo fundamental en la escritura del texto pasa por la compilación y la abreviación. Mientras la primera parte reúne un elenco interesante de fuentes cosmográficas y enciclopédicas medievales y humanistas, la principal de las cuales es el Libro XV del *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus, seguida en importancia por el *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré, las demás partes se fundan básicamente en la *Estoria del fecho de los godos* y en la *Crónica General de 1344*, derivaciones tardías, por tanto, de la *Historia Gothica* de Rodrigo Ximénez de Rada, Arzobispo de Toledo, y de la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio. El trabajo de Cristina Moya no se limita a la identificación de las fuentes, sino que abarca también un análisis del modo en que esas fuentes son aprovechadas, del tipo de reescritura que esta abreviación conlleva y de las confusiones y lagunas que el texto de la *editio princeps* presenta.

A la fortuna editorial están dedicadas las siguientes secciones del estudio introductorio, donde se nos ofrece un inventario de las veinte ediciones que se han identificado entre 1482 y 1567; una detallada descripción bibliográfica de la *editio princeps* (Sevilla, Alonso del Puerto, 1482), texto base de la edición crítica, de acuerdo con los once ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (3 ejemplares), la Real Academia de la Historia, la Biblioteca de Palacio, la Biblioteca Nacional de Lisboa,

la Biblioteca Nacional de París, la British Library, la Biblioteca Real de Copenhague, la Biblioteca de la Universidad de Chicago y la Biblioteca Henry E. Huntington.

En cuanto a los criterios editoriales, Cristina Moya ofrece el texto de la *princeps* anotando a pie de página las variantes de la segunda edición (Burgos, Fadrique de Basilea, 1487). La decisión se justifica en el hecho de tratarse de una obra compuesta para la imprenta y de la que no se conserva ningún manuscrito. En cuanto a la anotación, una parte está dedicada a dar cuenta de las variantes textuales: se trata de un aparato de variantes positivo resultado del cotejo de los ejemplares de la *princeps* y del cotejo de ésta con los ejemplares de la edición de 1487. La editora aclara que esta segunda edición corrige algunos errores de la *princeps* y que en su texto crítico se acogen las correcciones sin indicación; se ofrece un listado de 48 ejemplos de estas enmiendas (pp. cxxi-cxxii) que dan fundamento a su juicio de que "todos estos errores son evidentes y de fácil subsanación" (p. cxxi). Un segundo tipo de notas trata de las fuentes: a principio de cada capítulo se hace un inventario de sus fuentes; luego se ofrecen casos puntuales de discrepancia (debidos a tergiversación voluntaria o a error de traducción de texto latino/error de copia de texto romance) y de agregados debidos al cronista. En suma, la edición nos ofrece un texto confiable, legible, con una anotación enfocada en la información pertinente a la constitución del texto, en tanto trabajo de traducción, compilación y abreviación. Se trata, pues, de un libro altamente recomendable, utilísimo e imprescindible para cualquier interesado en la producción historiográfica del tiempo de los Reyes Católicos. Cristina Moya ha cumplido una tarea excelente y todos los especialistas en la historiografía medieval castellana le quedamos en deuda.

Leonardo Funes
Universidad de Buenos Aires
iibicrit (secrit)-conicet

Marta Palenque. *La construcción del mito de Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)*. Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. 2011, 266 pp.

La historia de los grandes poetas es la historia de la lectura de sus obras. En algunos casos –y es el de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 - Madrid, 1870)– esta verdad se ofrece con una especial contundencia. Cuando falleció el 22 de diciembre de 1870 en Madrid era un periodista conocido, pero buena parte de sus escritos se habían publicado anónimos en periódicos y revistas mientras que el grueso de su poesía continuaba inédita, copiada por el poeta durante sus últimos meses de vida en el después célebre *Libro de los gorriones*, hoy en la Biblioteca Nacional de España.

Sus amigos y allegados tuvieron la sensación de que con su temprana muerte se había *malogrado*. Fue esto lo que les llevó a abrir una suscripción pública en Madrid y en Sevilla para recoger fondos que permitieron en unos meses editar sus *Obras* (1871), salvando del olvido aquellos escritos y dedicando los ingresos de su venta a su desvalida familia y a la de su hermano Valeriano, fallecido unos pocos meses antes e igualmente *malogrado*. Y repito este adjetivo porque fue reiterado una y otra vez en las necrologías de ambos.

Nadie imaginaba entonces que en pocos años se iba a convertir en el poeta moderno de lengua española preferido por millones de lectores a ambos lados del océano Atlántico, convirtiéndose su obra en uno de los elementos básicos de la modernidad literaria. Imitaciones y parodias de sus escritos se sucedieron sin cuento desde entonces y su imagen –tal como quedó fijada en el retrato que pintó su hermano Valeriano y hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla– se convirtió en el icono social del poeta romántico por excelencia.

Parece innegable por tanto mi afirmación inicial de que la historia de los grandes poetas es la historia de la lectura de sus obras, que el caso de Bécquer ilustra a la perfección. El proceso de su difusión, sin embargo, tiene siempre multitud de episodios y aun de paradojas y este libro lo muestra con contundencia, describiendo con minuciosidad lo sucedido justamente en el lugar donde debiera haberse producido una recepción más positiva de su obra: en su ciudad de origen, en Sevilla.

Pues bien, contra lo que cabría esperar, durante bastante tiempo en Sevilla hubo sectores que vieron con mucha reticencia la obra del joven poeta. Marta Palenque reconstruye con minucia diferentes episodios donde el amor al poeta de algunos y la desafección de otros se muestran claramente. Mientras los primeros es esforzaban por hacer visible al poeta en su ciudad y en incorporarlo a su galería de sevillanos ilustres, otros obstaculizaban lo que podían su enaltecimiento.

Entre los primeros defensores acérrimos del poeta se cuenta José Gestoso y Pérez (Sevilla 1852-1917) que desde muy pronto apreció su obra como la de un verdadero genio, honor de Sevilla y gloria de España. Encargó su retrato al pintor Salvador Sánchez Barbudo en 1879 para que figurase en la Galería de Sevillanos Ilustres de la Biblioteca Capitular-Colombina, donde fue colgado una vez terminado. No tardó mucho tiempo en ser descolgado por las presiones de algunos que lo acusaban de ser un poeta heterodoxo. De poco valieron las protestas y las gestiones de sus valedores. Ni el bibliotecario Evaristo de la Riva, ni el jesuita Juan Bautista Moga dieron su brazo a torcer y el retrato quedó desterrado de aquel lugar (pp. 20-29).

Los seguidores del poeta lograron poco después que se le dedicara una modesta calle lo que dio lugar a más de un comentario irónico (29-30) y desde la Sociedad Económica de Amigos del País una comisión formada por José Gestoso, Narciso Sentenach, Roberto González Nandín y Federico Barbado iniciaron las gestiones destinadas a obtener permiso de sus familiares para trasladar los restos del poeta a Sevilla. Se abrió

una suscripción para atender a los gastos y para erigirle un monumento. Ahora fue la Universidad Literaria de Sevilla la que abortó el proyecto, informando negativamente su rector para que fuera inhumado en la cripta de la capilla universitaria, alegando que era un poeta demasiado moderno para que pudiera recibir tal honor (30-40).

Hasta la primavera de 1913 no iban a llegar a Sevilla los restos de Gustavo Adolfo y también los de su hermano Valeriano, sucediéndose iniciativas y obstáculos en un continuo tira y afloja, que se estudian con todo lujo de detalles en el libro. Se logró al fin inaugurar en modesto monumento realizado por Antonio Susillo en 1887 (41-44). Se canalizó un hermoso homenaje a través de la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*, que le dedicó un monográfico el 27 de diciembre de 1886 con lo que el cincuentenario del nacimiento del poeta no quedó deslucido y se puede describir sin dificultad la orientación que iba adquiriendo su lectura y como iba constituyéndose en un fermento de inspiración para otros artistas (45-68).

Sin embargo, la ciudad de Sevilla no acababa de aceptar plenamente la gloria del poeta por más que en pocos años sus obras alcanzaron una aceptación inmensa. Los homenajes en otros sitios se iban sucediendo con las ediciones y se iba también engrandeciendo la leyenda del poeta. José Gestoso y otras gentes afines continuaban con tesón su reivindicación, pero tuvo que llegar una nueva generación de simpatizantes para que cambiaran las cosas y se levantara un gran monumento al poeta en el Parque de María Luisa de Sevilla en 1911. El estudio de cómo se llevó a cabo es la parte sustancial del libro, teniendo en cuenta a sus impulsores –en particular los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, que lo financiaron–, el estudio del conjunto escultórico realizado por Lorenzo Coullaut Valera y todo el ceremonial social que se desplegó en su inauguración inundando durante varias semanas las páginas de los periódicos (82-174).

Los Álvarez Quintero no solo asumieron el coste del monumento sino que se convirtieron en propagandistas de su obra, reforzando la leyenda romántica que venía acompañando a la difusión de sus obras, tal como se analiza después (175-191). Si por un lado, lograron hacer bien visible en su ciudad al poeta con un hermoso monumento, por otro llegaron a rozar los límites de la cursilería en la interpretación de su vida y su obra más que fundidas, confundidas. Las semblanzas de Gustavo Adolfo con que prologaron sus ediciones del poeta tuvieron gran difusión en España y en América y se convirtieron en ediciones de referencia hasta mediados del siglo XX.

Faltaba aún cerrar el círculo y lograr el traslado de sus restos en la que persistían José Gestoso y quienes le apoyaban. También se culminó, tras reavivar la iniciativa la inauguración del monumento, de manera que se produjo en 1913 (192-211).

En adelante, como no podía ser menos, la ciudad ha mantenido una buena relación con su poeta. Al menos a primera vista, fundándose la Sociedad Amigos de Bécquer (1934) y organizándose diferentes actos de reconocimiento. Sevilla, con todo, nunca se ha quitado del todo la sombra de la orientación que los Álvarez Quintero dieron a la lectura de sus obras y la leyenda romántica del poeta persiste aún con más fuerza que en otras partes, que ya es decir.

El libro de Marta Palenque era un libro necesario en la bibliografía becqueriana. Necesario para aquilatar sólidamente la información relativa a la relación del poeta con su ciudad. Uno de los aspectos más notables del libro es su enorme precisión tanto en la investigación de archivo como en la prensa, fruto de los cuales se rescatan numerosos textos y documentos gráficos que disipan cualquier duda. Y también imprescindible, dada la importancia de Sevilla para el poeta y su controvertida relación con ella. Aunque las nieblas del Guadalquivir sigan borrando de tarde en tarde la ciudad subiendo por el lado de la Barqueta, ya no habrá más niebla y malentendidos sobre cómo fue recibido el poeta en su ciudad. Amores y desafección ya tienen nombre y apellidos. Se les hace

estricta justicia a hombres como José Gestoso y los hermanos Álvarez Quintero que con frecuencia quedan relegados en la crítica académica.

Y esto convierte al estudio de Marta Palenque en una notable contribución al estudio de la obra del poeta, otro más de sus importantes trabajos sobre la presencia social de la poesía en la sociedad española durante los dos últimos siglos.

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Emilia Pardo Bazán. Obra crítica (1888-1908). **Introducción y edición crítica de Íñigo Sánchez Llama. Letras Hispánicas 661. Madrid: Cátedra 2010. 505 pp.**

Siempre es de agradecer una nueva recopilación de obras críticas de Emilia Pardo Bazán, y más aún si la acompaña un estudio a fondo cuidadosamente documentado y con exhaustivas anotaciones. Esta edición se centra en el período finisecular en torno al año clave de 1898: las dos décadas de 1888 a 1908. Las obras seleccionadas evidencian una transición en la orientación política de la autora que la aleja de una atracción sentimental por el carlismo y la encamina hacia la modernidad. Los textos abarcan una gama de géneros desde discursos y conferencias hasta artículos para revistas culturales, crónicas periodísticas y ensayos aparecidos en libros. La antología resultante reúne aproximaciones a España vista desde dentro y desde fuera: un ensayo sobre el naciente galleguismo (*De mi tierra*), una "Confesión política" que trata sobre el carlismo (*Mi romería*), un artículo periodístico acerca de la España actual (*De siglo a siglo, 1896-1901*), una conferencia dada en París en 1899, "La muerte de una leyenda", que coteja la leyenda negra y la dorada (*La España de ayer y la de hoy*), un discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense, otro sobre "La crítica moderna en Francia" (*Lecciones de literatura)*, y para terminar tres semblanzas de literatos coetáneos (*Retratos y apuntes literarios*). Es en la conferencia parisina de 1899 donde Pardo Bazán tal vez se exprese con mayor franqueza, llegando a declarar de la "exigua minoría" que intenta la salvación del país: "me asocio a su tarea patriótica" (294), y evidenciando las características modernas que destaca Íñigo Sánchez Llama.

La puntual introducción del crítico defiende la tesis que Pardo Bazán fue una "escritora moderna y cosmopolita" (73) por haberse abierto paso en círculos literarios en una época en que "la autoría intelectual" se equiparaba con ser hombre. Afirma que el prestigio internacional que Pardo Bazán consiguió se debía no sólo a la calidad de su obra crítica y narrativa, sino a "haber ejecutado el proyecto de la modernidad en un contexto hostil al talento femenino" (58). En décadas recientes algunos críticos han promocionado la visión de una Pardo Bazán aristócrata, tradicionalista y neocatólica reacia al gran proyecto de la modernidad. Sánchez Llama contrapone a esta construcción de la escritora la tesis que ella "reivindica en sus polémicas literarias la imperativa modernización cosmopolita que, a su juicio, debe producirse en la literatura española para garantizar su viabilidad cultural" (58). Rebate la implícita disminución de su renombre al subrayar su compromiso con el regeneracionismo, la modernidad, la política liberal, el nacionalismo cívico, y la libertad creadora.

La introducción crítica se vertebra en cinco núcleos temáticos que corresponden al enfoque de los textos reproducidos: "la función de la crítica en la España ochocentista", "juicios críticos sobre la literatura española moderna", "el género sexual de la modernidad", "el regionalismo" frente a "la forja de un patriotismo liberal moderno", y "Emilia Pardo Bazán en el contexto de 1898". En cuanto al feminismo con relación al proyecto de la modernidad, identifica la meta de la autora de "establecer una interpretación feminista de las tendencias modernas" (67-68). Concluye que "Su importante contribución radica en haber establecido una perspectiva en la que el entusiasmo por lo bello, el genio creador o la innovación formal son categorías no monopolizadas por el género masculino" (69). Interroga la reacción de Pardo Bazán a la crisis producida por el Desastre al cuestionar si realmente adopta "una posición retrógrada con respecto al modernismo finisecular" (111). Responde con una negación contundente: "La autora plantea más bien intensificar la modernidad impulsando, sin interferencias administrativas, la literatura, la educación y un sentimiento de regeneración nacional" (116). También reconoce que uno de los propósitos de la autora es insertarse en la oratoria política, otro género patrimonio exclusivo de los hombres.

Con este tomo Íñigo Sánchez Llama ha preparado una valiosa obra tanto por la acertada selección de textos como por las muy abundantes notas que aclaran y enriquecen la lectura de Pardo Bazán. La doble vertiente de la Introducción contextualiza el pensamiento de la autora a la vez que lo examina desde la óptica crítica y teórica de su tiempo y el nuestro. Leer las clarividentes ideas de la coruñesa en los términos desarrollados en la Introducción confirma la visión de una mujer no sólo a la altura de su tiempo sino comprometida con borrar la desigualdad de género en la esfera de las letras y promover la emergencia de una España moderna, a la altura de sus vecinos europeos. Pardo Bazán critica duramente a la España de su tiempo, a la vez que defiende ardientemente el futuro prometedor del país y su cultura. Concluye Sánchez Llama, "El conjunto de su obra crítica finisecular revela [. . .] una ejemplar conciencia moderna en la que laten con intensidad los principios de la libertad creadora" (138). Proyección de una autora moderna y cosmopolita, el tomo constituye una lúcida aportación a los estudios pardobazanianos.

Maryellen Bieder
Indiana University, Bloomington

Ana Rodríguez Fischer (Ed.) *Paseantes y curiosos*. Barcelona, PPU, 2010, 306 pp.

La literatura de viajes, como género literario, plantea múltiples problemas. Límites, definiciones, hasta la misma existencia del género, han sido discutidos más de una vez. La experiencia del viaje volcada a través de un texto literario, puede concretarse a través de narraciones, poemas, ensayos o monólogos y diálogos de personajes teatrales, al igual que en los artículos que tradicionalmente se han definido como literatura de viajes.

No obstante, cabe decir que en el tratamiento del viaje en la literatura, fuera del hecho de que ese tratamiento se articule a través de un género o de otro, hay un momento crucial: el Romanticismo y la aparición del viajero romántico, de ese viajero contemplador, cuya imagen ha sido tan perfectamente retratada por los cuadros de Caspar David Friedrich. A ese viajero que según indica Ana Rodríguez Fisher, editora de este libro y autora de su extensa y muy enjundiosa introducción, "no le importa tanto reconocer el mundo externo, como apropiarse de su misterio y verse en él, sentir reflejada su alma en la naturaleza" (21).

El libro recoge una amplia y muy cuidada selección de textos sobre viajes debidos a las más importantes figuras del Romanticismo español, en un momento en que se produce el cambio del observador que viaja por "el afán de conocimiento que caracteriza al siglo de las luces" (12) al hombre o mujer que desean conocerse a sí mismos y sienten "esa necesidad del cambio personal ligado a la fuga, al viaje" (21). A ese cambio que se desarrolló en todas las literaturas europeas, en todas las culturas, se añadió en España otro elemento específico que convirtió la Península en destino apetecido de viaje, no ya de los escritores y curiosos europeos, sino de los propios españoles entregados desde entonces a la curiosidad de conocer una tierra de la que muchas regiones eran ignotas y desconocidas aún para los naturales del país. Rodríguez Fischer, además del exotismo, del amor por el medievalismo, del interés por lo árabe, por lo románico y lo gótico, aduce otro elemento fundamental que convirtió a España en destino ideal de viajeros: "en aquel país mísero, de gentes hambrientas y desharrapadas, de suelo estéril e infecundo, sin comercio ni industria, sin apenas medios de transporte, sin posadas que merecieran tal nombre, sin medios de ningún tipo y con sobredosis de incultura, hambre, superstición o fanatismo, ocurrió entonces un fenómeno inexplicable de naturaleza inequívocamente heroica. En aquel país letárgico, seriamente enfermo […] casi fantasmal, era derrotado el ejército más poderoso de Europa. El suceso causó además de conmoción y sorpresa, un general interés" (17).

Este país que surgía de la Guerra de la Independencia y que se aprestaba a recibir viajeros que llegaban desde todos los puntos de Europa, no dejó de tener sus propios viajeros nacionales, entre ellos los grandes nombres de la generación romántica. Rodríguez Fischer sigue a lo largo de los capítulos de este libro las huellas del tema de viaje en la obra literaria de buena parte de la plana mayor del Romanticismo español: Blanco White, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón. Espronceda. El Duque de Rivas, Gil y Carrasco, *Fernán Caballero*, Bécquer y Rosalía de Castro. Autores que afrontan el tema del viaje con diferentes perspectivas que la editora va detallando uno por uno al tiempo que hace una minuciosa selección de los textos de cada autor que plantean ese tema.

La siempre fascinante figura de José María Blanco White abre esta selección. A caballo entre España e Inglaterra como a caballo entre ilustración y romanticismo, este viajero impenitente que cambió de país y de escuela, nos dejó múltiples testimonios de sus viajes, tanto en España como en Inglaterra, a través de sus cartas. Son escritos ensayísticos, en los que se mezclan temas diversos, entre ellos el viaje y los pensamientos e impresiones del viajero. Indica Rodríguez Fischer que Blanco trata su viaje con una

distancia temporal que potencia que la visión del terreno del viajero que viaja no sea la misma que la del viajero que recuerda el viaje. Y ello "implica admitir la incidencia del yo en la representación de la realidad, claro preludio del romanticismo" (25). Ahonda en su análisis la editora prestando especial atención al modo narrativo que es el básico en los recuerdos de viaje del gaditano/británico: "el narrador prefiere contar, presentar la realidad a través de su filtro personal y elude en cuanto puede las descripciones (26). Hecho fundamental en el tránsito de siglo en el que una vez más Blanco White iba a hacer de puente: "es en este predominio de lo narrativo frente a lo descriptivo es donde veo un cambio sustancial en la literatura de viajes del XVIII al XIX", nos dice Rodríguez Fischer.

Mesonero Romanos tiene en sus genes constitutivos la Ilustración grabada a fuego. Por ello no es de extrañar que en su modo de viajar, de entender y de contar los viajes haya mucho del XVIII. Quiere viajar para observar adelantos, descubrir los avances de otras naciones, comunicar a su país lo que de bueno se hace en otros países. Pero, como va rastreando la editora, la vena satírica y humorística aparece continuamente. No es raro por lo tanto que en su *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, "uno de los rasgos notables del libro, casi un *leit motif*, es la explicita referencia a la figura del viajero" (34). Los "viajadores" (en palabras de Mesonero) son satirizados más de una vez por *El Curioso Parlante*, que hace gala de su humorismo. Los recuerdos "se mueven entre la narración del viaje, la escena o cuadro de costumbres y la breve descripción artístico-monumental de finalidad pragmática" (34), rasgo este último que entronca una vez más a Mesonero con los viajeros del siglo de las luces. Pero, como indica Rodríguez Fischer, en los relatos de viaje de Mesonero, quien se revela una vez más como escritor de raza y genio, es el narrador, el observador y el costumbrista: "el mejor Mesonero se encuentra en estos pasajes en los que a las escenas propiamente costumbristas de la vida de los parisinos le añade el latido personal […] todo aquello que no puede transmitirse al lector a través de referencias ajenas sino mediante el filtro de la opinión personal (43).

Pasa revista después Rodríguez Fischer a autores cuyas contribuciones a la literatura de viajes han sido más esporádicas y menos significativas en su obra. Estébanez Calderón del que busca en su artículo *La gruta azul y una gira en el vapor Colón* los rasgos definidores de su estilo para discutir (y rechazar) la atribución que del mismo relato hace Cyrus Coster a Juan Valera. De Espronceda se analiza su escrito autobiográfico *De Gibraltar a Lisboa*, como manifestación del cinismo del poeta de Almendralejo, que Juan de Mairena (como cita Rodríguez Fischer en la página 54) consideraba su característica principal, texto "que revela el lado oscuro y turbio del romanticismo" (56). El Duque de Rivas es autor de dos relatos de viajes: *Viaje a las ruinas de Pesto* "una crónica cultural y artística cuyos rasgos no difieren prácticamente de los que son habituales en esta modalidad desde el siglo XVIII" (58) y *Viaje al Vesubio* en donde predomina una "tonalidad fantástico-maravillosa"(59).

El paisajista romántico por excelencia, Enrique Gil y Carrasco, es asimismo un prototipo de viajero romántico, dado a la ensoñación, a la identificación con el paisaje, a la tradición y a la melancolía. "Conservar la memoria, dejar testimonio de todo cuanto está en trance de desaparecer por el empuje de los tiempos, especialmente de las reliquias más venerables o de los modos de vida […] será el móvil que guía la pluma de un viajero especialmente atento a las manifestaciones genuinas del pueblo" (63). Viajero romántico, del modo del que después lo fueron Bécquer y Rosalía, busca nuevos espacios para sus viajes. La editora estudia detenidamente las obras de viaje del autor, tanto los viajes a España (*Bosquejo de un viaje a una provincia del interior, Los montañeses de León, Los Asturianos Los Pasiegos*) como a Europa (*Viaje a Francia*, *Rouen* y *Diario de viaje*) y reivindica la importancia de esta última obra en la que ve un cambio estilístico y de visión por parte de Gil y Carrasco que anunciaba nuevas perspectivas

para este autor, ya más lejanas del paisajismo del *Señor de Bembibre*.

Pocas experiencias viajeras tan plenas como las de Cecilia Böhl de Faber y sin embargo, *Fernán Caballero* cultivó poco la literatura de viajes. Indica la editora que "la escritora se contentó con reflejar sus experiencias viajeras en distintas novelas y relatos, añadiéndoles así otro elemento autobiográfico a una obra marcadamente presidida por ese signo" (76). Repasa Rodríguez Fischer los cuentos y las novelas en los que aparecen esos testimonios autobiográficos de viajes y se detiene en el estilo "gráfico" de la autora, por utilizar el mismo adjetivo que Doña Cecilia. Con respecto a ese estilo gráfico añade que "esa modalidad de narración descriptiva se perfila con más intensidad al venir en textos "exentos" es decir no diluidos ni entremezclado entre otros elementos" (79). Los textos exentos, como los denomina Rodríguez Fischer, son siete. Entiende la editora que la mala clasificación de estos textos, incluidos entre los relatos que forman el tomo IV de las *Obras Completas*, ha dificultado su estudio. Llama la atención sobre la filiación romántica de estos textos: "el sello subjetivo, encauzado no tanto por el intimismo, como en el discurso digresivo con afán moralizante y el romanticismo de cuño nacionalista a lo Herder"(81).

A la hora de enfrentarse a Bécquer, llama Rodríguez Fischer la atención sobre la figura del viajero en la obra del sevillano: "personaje omnipresente, que deambula por numerosas páginas y que, en ocasiones se constituye en el elemento que articula un texto e incluso toda una serie o conjunto de textos" (86). A esto se debe añadir la presencia del propio Bécquer, viajero impenitente. De manera que el viaje se convierte en un elemento fundamental en la obra del autor de las *Rimas*, que tuvo clara conciencia de que "una misma realidad ofrecía distintas posibilidades a los distintos tipos de viajero, según se la contemplase desde la fantasía del poeta o se la observase desde la mirada estudiosa del arqueólogo y el historiador" (91). El análisis del viaje en los textos becquerianos (con una obra tan paradigmática del tema como *Tres fechas*) prosigue con diversos testimonios, concluyendo en la antipatía invencible que este viajero caminante y soñador siente por los nuevos modos de locomoción, otra ataque más del progreso mecanicista que va marginando y empobreciendo hasta hacer desaparecer esas tradiciones que él tanto amaba.

Concluye el estudio con la figura de Rosalía de Castro, autora que, como Bécquer, es pródiga en la figura del viajero y que igualmente combina referencias históricas, descripciones paisajistas y tradiciones y leyendas del lugar recorrido. Como colofón de su estudio Rodríguez Fischer va desgranando las huellas de la viajera Rosalía que encuentra en diferentes escritores caminantes por Galicia: Miguel de Unamuno, *Azorín*, Camilo José Cela y Álvaro Cunqueiro.

Tras esta esplendida introducción, en sí misma ya un libro por derecho propio, se incluye la antología en la que aparecen los distintos textos que Rodríguez Fischer ha analizado en las páginas iniciales del volumen y de los que hemos dado apresurada e incompleta cuenta.

En culminación, una obra redonda, con sólido fundamento teórico y sabia visión crítica que aporta una cuidada e ilustradora colección de textos. La literatura de viaje del Romanticismo español cuenta con este libro con una sólida obra de referencia que nos permite saborear las experiencias de esos viajeros que se descubrieron a sí mismos contemplando nuevas tierras. Debemos dar gracias por ello a Ana Rodríguez Fischer.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Wiliam Shakespeare. *Romeo y Julieta. Macbeth.* Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo. Introducción de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Clásicos Universales Castalia, 2011.

En este año del centenario de la muerte de Menéndez Pelayo han proliferado estudios. Números monográficos de revistas (además del que ha sido publicado, este mismo año, por esta publicación, podemos señalar los de *Ínsula*, *Monteagudo* y *Liburna*), congresos y conferencias. En este mismo número, en la sección de crónica, el presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, hace una relación de los diferentes hechos que han jalonado esta conmemoración.

Pero entre los muchos aspectos de Don Marcelino los hay más conocidos y menos conocidos. Y quizás uno de los menos conocidos es su faceta de traductor. Sí que han llamado la atención sus estudios sobre traducción y su enciclopédica (adjetivo casi obligado tratándose de nuestro autor) *Biblioteca de traductores españoles*. Pero mucho menos, casi nada, se ha escrito de su actividad de traductor. Y fue Menéndez Pelayo traductor a conciencia y con conciencia de la importancia de su labor. Del griego (Safo, Teócrito, Bion…) del latín (Lucrecio, Catulo, Horacio, Tíbulo, Ovidio, Petronio…), del catalán (Joaquín Rubió y Ors), del portugués (Francisco Manuel, *Filinto*), del italiano (Ugo Fóscolo), del francés (Andrea Chénier) del inglés (Lord Byron y Shakespeare). Precisamente las traducciones que don Marcelino realizó de las obras de este último autor, de William Shakespeare, han tenido una inmensa fortuna, una difusión que quizás sea superior a cualquiera otra obra suya, incluidos los tan llevados y traídos *Heterodoxos*.

Menéndez Pelayo tradujo cuatro dramas de Shakespeare: *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Otelo* y *El mercader de Venecia*. Fue una traducción por encargo de los responsables de la Biblioteca Arte y Letras, que apareció en 1881, en un bello tomo, en tonos azules y con un gofrado dorado en el que destaca una corona, una serpiente, una espada y una mano exánime que sostiene entre sus dedos un copa. El resultado fue, probablemente mucho más exitoso de lo que nunca Menéndez Pelayo hubiera podido imaginar. La Biblioteca Nacional tiene registradas, por poner un ejemplo, veintiséis ediciones de *Romeo y Julieta*, posteriores a 1960 que llevan el nombre del santanderino como traductor. Y eso sin tener en cuenta las muchas ediciones que no hacen constar el nombre del traductor y que han usado libremente (y gratuitamente) el texto de Don Marcelino.

Por ello resulta tan oportuna e interesante esta edición de los Clásicos Universales Castalia, que ostenta orgullosamente en su portada el nombre del traductor junto al del autor. Esta edición, preparada por Joaquín Álvarez Barrientos, cuenta además con la ventaja de llevar al frente una jugosa introducción del investigador del CSIC. Introducción a la que se debe prestar atención, pues no en vano es hoy Álvarez Barrientos uno de los más señalados especialistas en la obra de Marcelino Menéndez Pelayo, autor sobre el que ha realizado múltiples estudios, a la par que editado obras y coordinado monográficos sobre el personaje.

Álvarez Barrientos en su introducción da cumplida cuenta de la historia de la gestación de estas traducciones. Con certero espíritu crítico, la introducción sitúa estas traducciones de Shakespeare en su contexto: 1881, el año del centenario calderoniano. Hay que recordar las muchas objeciones de todo tipo que Menéndez Pelayo ponía al teatro de Calderón, objeciones que se pusieron en blanco sobre negro y alcanzaron una honda repercusión con ocasión de las ocho conferencias que pronuncio Menéndez Pelayo en el Círculo de la Unión Católica y que luego se convirtieron en libro con el título de *Calderón y su teatro*. Calderón era amanerado, convencional, artificioso, de ampulosidad "bombástica y sesquipedal". No perdona Menéndez Pelayo ni el celebérrimo monólogo de Segismundo: "décimas de su monólogo, por las cuales trepa la funesta y desmedradora vegetación parásita del falso lirismo; […] décimas que tienen una fama

muy superior a su mérito, por lo menos como trozo de poesía Lírica", como dice en el tomo III de sus *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria* (pag. 228). A despecho de la exaltación nacionalista del centenario de Calderón, Menéndez Pelayo se proclama, sin pudores, devoto de Shakespeare, y como índica Álvarez Barrientos, esta postura debió de llamar la atención, sobre todo teniendo en cuenta la habitual contundencia de la que el santanderino hacía gala a la hora de emitir sus opiniones críticas.

Como por naturaleza y condiciones, no dejaba nunca de hacer un ejercicio de literatura comparada en sus trabajos, Menéndez Pelayo alababa en Shakespeare, como indica el autor de la introducción, "el naturalismo ardiente y desatado, sin más fin ni propósito que la reproducción de la vida humana tal como en sí es" (13). Sin duda estaba pensando en Zola y en sus seguidores y en ese otro naturalismo que tan poca simpatía despertaba en él.

Según Álvarez Barrientos, Menéndez Pelayo se suma a la larga lista de traductores que "entendía esa actividad como una forma de reescritura del texto original" (15). Se trataba, en palabras de Álvarez Barrientos, de hacer una traducción literaria no meramente literal y por eso suprime personajes secundarios o elimina escenas. Como traductor, Menéndez Pelayo no dejó de recibir críticas y Álvarez Barrientos señala entre ellas las de Emilia Pardo Bazán, que calificó su traducción de –bella infiel– y entendió que Menéndez Pelayo "había retrocedido ante la energía brutal de ciertas frases" (24).

No obstante estas críticas lo cierto es que las traducciones que Menéndez Pelayo hizo de Shakespeare tuvieron, como hemos visto, una sobresaliente fortuna editorial. Quizá porque, como indica Álvarez Barrientos, "lo universal que caracteriza el teatro de Shakespeare y el realismo que en él admiraba, quedaban reconocibles en sus versiones en prosa". Sea, pues, bienvenido este trabajo que pone en relación, para el lector español, los nombres de dos grandes de las letras universales: William Shakespeare y Menéndez Pelayo.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Manuel Suárez Cortina (Ed.). *Menéndez Pelayo y su tiempo.* Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2012, 424 pp.

El 19 de Mayo de 1912 fallecía en Santander, su ciudad natal, Marcelino Menéndez Pelayo. Ese mismo día, pero de 2012, se abría el calendario de conmemoraciones que se están llevando a cabo por toda España para recordar la figura y la obra del sabio montañés. El libro que presentamos se inscribe, pues, en esa fecha jubilar, aunque su factura se remonte a un Curso impartido en la Universidad Internacional Menéndez. Pelayo (UIMP) en el verano de 2006, bajo la dirección de su editor, el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Cantabria, Manuel Suárez Cortina.

Muchas de las obras que integran la extensa bibliografía sobre Menéndez Pelayo nacieron al calor de la polémica, comenzado por sus primeros escritos, como los que conforman *La Ciencia española*, forjados en la agria controversia que desplegó con un nutrido grupo de interlocutores krausistas, neokantianos y neotomistas. Desde 1876, año en que aparece la primera edición de esta obra, ningún intelectual español, especialmente si ha cultivado algún campo de las humanidades, ha dejado de estar de algún modo concernido por la proyección que ha tenido la obra de Menéndez Pelayo, que ha compartido con Ortega y Gasset el privilegio de ejercer la máxima influencia sobre la cultura española contemporánea, como nos recuerda el editor del libro que comentamos.

Pero en este intervalo de casi ciento cincuenta años, los escritos sobre Menéndez Pelayo han sido de índole diversa y no todos tienen el mismo rango ni, por supuesto, el mismo valor. Haciendo una clasificación funcional de los mismos para los propósitos de esta reseña, distinguiremos entre una bibliografía *ideológicamente* sesgada y otra *académicamente* conformada. A la primera pertenecen sendos bandos enfrentados: menendezpelayistas y antimenendezpelayistas, dos formas de servirse del nombre de Menéndez Pelayo para defender una visión de España bajo la estéril antítesis excluyente que estigmatiza las posiciones del rival, hasta la muerte civil del adversario, procedimiento éste al que el polígrafo santanderino no fue ajeno en algunas etapas de su vida, y que, en la España del siglo XX, se acrecentó notablemente por la instrumentalización del pensamiento de Menéndez Pelayo por parte del régimen franquista, poniéndolo al servicio de sus intereses políticos.

Por fortuna, las investigaciones y publicaciones sobre el estudioso santanderino que van apareciendo desde hace aproximadamente tres décadas por parte de hispanistas de todo el mundo han abandonado el tono militante, propio de la canonización o satanización del protagonista, adoptando un perfil académico que descansa sobre la consulta rigurosa de los textos del polígrafo, pero que tiene muy en cuenta la historia política, cultural e intelectual, española y europea, del momento, adquirida mediante el manejo de la amplia literatura secundaria existente.

En esa línea se inscribe la obra que presentamos, como un jalón sobresaliente de esta relevante trayectoria historiográfica, a la que a su vez contribuye a dignificar, pues, según confiesa su editor en la Introducción que sirve de presentación, la misma se abstiene de formular juicios de valor para transmitir una visión "ponderada" (p. 12) de las aportaciones e influencias generadas por el trabajo de Menéndez Pelayo, sin que ello se contradiga con la adopción de la necesaria perspectiva *crítica* propia de este tipo de contribuciones.

El interés *académico* de referencia por la obra de Menéndez Pelayo ha podido desarrollarse gracias al servicio que le han prestado algunas instituciones, como la Real Sociedad Menéndez Pelayo de Santander (RSMP), la Universidad de Cantabria, la Asociación de Hispanismo Filosófico, y la propia Universidad Internacional que, desde 1945, lleva el nombre del intelectual cántabro. El resultado alcanzado ha sido llamati-

vo, debido a dos tipos de circunstancias. Por una parte, a través de la promoción del inmenso legado bibliográfico del que Menéndez Pelayo ha sido autor, tanto por la digitalización de sus obras, como por la revisión de sus textos, mediante nuevas ediciones de referencia. Tal es el caso de la *Historia de las ideas estéticas en España*, aparecida en el año jubilar de 2012. Por otra parte, mediante la celebración de congresos, en los que especialistas en algunas de sus obras presentan investigaciones que posteriormente han dado lugar a publicaciones, coeditadas por la RSMP y la Universidad de Cantabria. Así han ido apareciendo los volúmenes colectivos, editados por diferentes especialistas, titulados *Orígenes de la novela. Estudios,* 2007 (ed. de R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez); *Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX*, 2009 (ed. de R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez); *"Historia de las ideas estéticas en España". Estudios*, 2010 (coord. de R. E. Mandado Gutiérrez); *"La Ciencia Española". Estudios*, 2011 (dir. de R. E. Mandado Gutiérrez y G. Bolado Ochoa); *"Historia de los Heterodoxos Españoles". Estudios*, 2012 (dir. de R. Teja y S. Acerbi). A ello hay que sumar la creación de la llamada "Biblioteca Breve Menendezpelayista", dirigida por Gonzalo Capellán De Miguel desde su aparición en 2009, y que, en los tres volúmenes publicados hasta la fecha, ha rescatado textos antiguos sobre nuestro protagonista, coeditados también por la Universidad de Cantabria.

El profesor Suárez Cortina, especialista en republicanismo, se ha ocupado de la historia política e intelectual contemporánea, con especial referencia al periodo de entresiglos, desde la dirección del Grupo "Historia y Cultura Contemporánea de Europa del Sur y América Latina" (HCESAL). Con ese motivo ha promovido un número significativo de Congresos y Encuentros, convirtiéndose en editor y coeditor de obras como la que comentamos, en las que la figura del erudito montañés ha ido apareciendo de manera ocasional, hasta su presencia monográfica en esta publicación, pero que ya venía precedida de la contribución que supuso dirigir la tesis doctoral de Antonio Santoveña Setién, defendida en 1993, la cual representó un punto de inflexión en la recuperación de la perspectiva académica a la que antes hacíamos referencia, cuyos dos libros a los que dio lugar son citados con profusión por parte de algunos de los colaboradores de este volumen.

Menéndez Pelayo y su tiempo es un libro que se compone de tres partes, dedicadas: (I) a establecer las bases de una biografía intelectual, con estudios de Pedro Carlos González Cuevas, Pedro Cerezo Galán y Antonio Moliner Prada; (II) a resaltar sus aportaciones a los campos de la cultura clásica, la critica literaria y el academicismo, a la que contribuyen Cristina Martín Puente, Bénédicte Vauthier y Benoit Pellistrandi –que se interesa por la relación de Menéndez Pelayo con las Reales Academias–; y (III) a profundizar en el menendezpelayismo y sus adversarios, siendo sus autores Gonzalo Capellán De Miguel, José Ramón López Bausela -que se ocupa de la interpretación del pensamiento de nuestro protagonista por parte de Sainz Rodríguez, primer ministro de Educación del régimen franquista-, y el propio Manuel Suárez Cortina. Los nueve autores son especialistas acreditados en sus respectivas áreas, como la historia, la filología y la filosofía. La obra se cierra con un epígrafe donde se recoge la Bibliografía citada, seguida de un útil índice onomástico. En lo que sigue, destacaremos aquello que nos parece más reseñable de los estudios de referencia.

Los trabajos de González Cuevas y Moliner Prada se esfuerzan por ubicar la figura del humanista santanderino en el marco de las derechas españolas de su tiempo, para las cuales la conformación ideológica prestada por el catolicismo fue decisiva. La clasificación que hace González Cuevas le permite distinguir entre una derecha "conservadora-liberal", representada por Cánovas y el canovismo, y otra "teológico-política", que, a su vez, bebe en dos fuentes diferentes. Por una parte en el pensamiento de Balmes, defensor de un tradicionalismo amparado en la monarquía católica, y por

la otra en el conservadurismo radical de Donoso Cortés, menos templado que el representado por el sacerdote leridano. Como continuadores del pensador extremeño se encuentran los llamados "neocatólicos", destacando los nombres de Nocedal, Navarro Villoslada y Ortí y Lara. El polígrafo montañés, cuya primera formación universitaria en Barcelona le permite absorber el ambiente de una Cataluña católica y tradicional, se mantuvo siempre dentro de un ideario conservador, pero simpatizó más con el pensamiento de Balmes que con los extremos ideológicos de Donoso, para adherirse finalmente al partido de Cánovas por el que fue diputado a Cortes en varias ocasiones. Pero González Cuevas llama la atención sobre la paradoja que supuso el trabajo de investigación de este intelectual conservador, pues "gracias a su obra la izquierda pudo descubrir su genealogía intelectual" (p. 95).

Moliner Prada se detiene en la relación que mantuvo nuestro personaje con las posiciones más conservadoras e integristas. Las simpatías de Don Marcelino por "La Unión Católica" de Pidal y Mon, que nunca fue propiamente un partido político, le granjearon la animadversión y el hostigamiento constante de los carlistas de Cándido Nocedal desde la revista *El Siglo futuro*, siendo calificado su conservadurismo, no de íntegro o genuino, sino de "mestizo", "posibilista" o "alfonsino". La publicación en 1882 del tercer volumen de la *Historia de los heterodoxos españoles* habría marcado el final de la relación con el integrismo.

Junto con las aportaciones anteriores, la intervención de Cerezo Galán abunda en la recurrente y difícil relación que Menéndez Pelayo sostuvo con la filosofía. Conocida es a poca consideración en que tuvo al tomismo, lo que le acarreó los ataques de los integristas, y de los neotomistas, como el padre Fonseca, aunque también es sabido el aprecio que sentía por el pensamiento de Luis Vives y el "vivismo", del que se consideraba seguidor. Pero en lo que Cerezo insiste es en que, a pesar del talante tolerante que Don Marcelino desplegó en la segunda etapa de su evolución intelectual, ello no lo convierte en un católico liberal, ni menos aún en un liberal católico, sino en un representante del nacionalcatolicismo. Desde esta óptica, Menéndez Pelayo, según Cerezo, anduvo constantemente tras los pasos de una metafísica que sirviese de fundamento al pensamiento filosófico, una metafísica que él no pudo erigir, pues nuestro humanista no era propiamente un "filósofo" –apostillamos nosotros-, pero que tampoco supo encontrar entre las que rondaban por el pensamiento del fin de siglo, aunque a la vista tenía quizá la más explícita de todas, la filosofía krausista, a la que, sin embargo, nunca dispensó mejores tratos que el desdén, como es de sobra conocido. Por lo que se refiere al análisis de Cerezo Galán, merece la pena destacarse la sugerencia que plantea en el sentido de que si Menéndez Pelayo hubiera tenido noticia de ella –y la podría haber tenido, pues las *Investigaciones lógicas* de Husserl se publican en 1900–, la Fenomenología podría haber sido la metafísica que nuestro pensador andaba buscando.

La contribución de Martín Puente valora la aportación de Menéndez Pelayo como impulsor de la filología clásica, un universo cultural ante el que se inclinaba con rendida admiración. Ni sus convicciones religiosas más tradicionalistas fueron capaces de hacerle retroceder un ápice ante la belleza "pagana" de los textos clásicos, en lo concerniente a la expresión de las pasiones humanas o en el canto al hedonismo, incluidas las prácticas eróticas. Desde la traducción personal de algunos textos, especialmente latinos, hasta la promoción de bibliotecas de autores clásicos, la contribución de Menéndez Pelayo fue decisiva como antecedente de la renombrada escuela española de filología clásica.

El estudio de Bénédicte Vauthier se centra en el papel que jugó Menéndez Pelayo en la crítica literaria de su tiempo, tarea que en su caso conjugó combinando sus preferencias ideológicas con el gusto personal. Para realizar su estudio la autora elige una metodología "transversal", que consiste en abundar en el componente polémico de la obra menendezpeyana, extendiéndolo más allá del periodo juvenil. Por medio de este

foco, Vauthier renueva los ataques de Menéndez Pelayo al krausismo, a su estética en este caso, y si bien los krausistas y nuestro autor coincidieron en pronunciarse por una estética que valoraba "el arte por el arte", frente al "arte docente", al rechazar el naturalismo por ver en él una muestra de esta segunda orientación estética, Vauthier sostiene que el intelectual cántabro lo hizo razones políticas. La contribución de Bénédicte Vauthier queda envuelta ella misma en una operación *crítica*. Al tiempo que convierte su estudio sobre Menéndez Pelayo en una reivindicación del talante de Manuel de la Revilla, y de la estética krausista en general, denuncia el silencio que el estudioso cántabro, a quien tacha de "fanfarrón" (p. 205), guardó sobre la figura del primer catedrático de estética de España, el también krausista Francisco Fernández y González.

En la tercera y última parte de esa obra sobresale la aportación de Capellán de Miguel, que representa un análisis detallado de la evolución de la polémica sobre la ciencia española, desde la publicación del artículo de Gumersindo de Azcárate, aparecido en 1876 en la *Revista de España*, que sirvió de manera no intencionada como pretexto para la misma, hasta sus desarrollos finales, presentes en las sucesivas ediciones de *La Ciencia española*, ponderando las contribuciones de todos las *dramatis personae* del elenco.

El estudio que cierra tanto esta última parte como el libro en su conjunto se debe al editor del mismo, el profesor Suárez Cortina, que vuelve sobre un tema querido de su especialidad, el krausoinstitucionismo y la figura de Francisco Giner de los Ríos, centrando su estudio en el papel de la religión y la política. Podría suponerse que estamos ante una cuestión que se escapa del universo discursivo de esta obra, dedicada a la figura de Menéndez Pelayo, pero no es así, por cuanto que viene a poner el necesario *contrapunto* dialéctico que permite entender por vía negativa aquello de que se trata, cuya génesis, como fue buena parte de la obra de nuestro polígrafo, obedeció tanto a impulsos propios como a designios de carácter reactivo, personales o sobrevenidos, frente a la cultura de su tiempo.

Un libro de esta naturaleza hay que considerarlo más por lo que dice que por lo que omite, pero ello no es óbice para que, valorando todo lo que aporta, echemos en falta algún estudio que abarcase de manera mas comprensiva el conjunto de las aportaciones menendezpelayanas. En este sentido, del mismo modo que se incluye un notable trabajo sobre *La Ciencia española*, lo propio podría haberse hecho con otras dos obras fundamentales, como son la *Historia de los heterodoxos españoles* y la *Historia de las ideas estéticas en España*, de la que solo se mencionan algunos aspectos polémicos.

El libro responde plenamente a su título, "Menéndez Pelayo y su tiempo", ofreciendo el marco histórico –cultural e ideológico– de la España de la Restauración, lo que significa proponer un conjunto de referencias que permitan al lector situarse ante los intereses y necesidades que alimentan la vasta producción que pudo tejer el polígrafo santanderino en un vida no demasiado larga. De ahí deriva también que en el resultado predominen los enfoques historiográficos sobre los filológicos.

Pero también esta obra se ajusta totalmente a los límites impuestos por su génesis, esto es, se atiene a las exigencias temporales que dimanan de un Curso de verano de donde nació, cuyas contribuciones debe recoger en el sentido en que fueron expuestas. Y el resultado es notable, tanto por la estructura de la obra, como por la personalidad de sus colaboradores y la calidad de sus respectivas contribuciones.

Carlos Nieto Blanco

José Carlos Valle Pérez (Dir.). *Retratos de Valle-Inclán* (Museo de Pontevedra, do 28 de outubro ó 11 de decembro de 2011). Pontevedra: Museo de Pontevedra, Gráficas Salnés, 2011, 165 pp.

Entre el 28 de octubre y el 11 de diciembre de 2011 se llevó a cabo una exposición única en el Museo de Pontevedra ya que reunió los diversos retratos que se hicieran de Ramón María del Valle-Inclán. Esa exposición generó un catálogo imprescindible no sólo para los estudiosos de la vida y la obra de Valle-Inclán, sino también para quienes indagan sobre las relaciones entre las artes visuales y la literatura y para quienes se interesan por el ambiente cultural y algunas de las ideas predominantes en el llamado "Siglo de Plata".

En la primera parte titulada *Iconografía de don Ramón María del Valle-Inclán en la plástica coetánea*, José Manuel B. López Vázquez analiza los retratos que diversos artistas pintaran de Valle-Inclán, revela el interés del escritor por forjarse una personalidad pública y articula sus posturas estéticas con las de sus contemporáneos pintores. Como Erasmo varios siglos antes, Valle se percató de la importancia de promover una imagen que se caracterizó por su fluidez, cuya diversidad reflejaba las metamorfosis de estilo y de ideología política del escritor pero también señalaban hacia las claves estéticas que don Ramón laboriosamente construía. Semejantes cambios contrastaban con un compromiso estético que se mantuvo inconmovible pero que tampoco era ajeno a la necesidad de popularizar una personalidad que iluminara un trabajo intransigente con las concesiones al gusto prevaleciente.

Valle es un artista plenamente moderno por su obra que por serlo se ha vuelto clásica pero también porque reconoce el valor de los incipientes medios de comunicación de la época, fundamentalmente de la prensa, a la que manipula como elemento capaz de contribuir a acelerar la distribución de los bienes culturales en el mercado. Sus diversas entrevistas así lo confirman y, aunque evidentemente se trata de otro lenguaje, los retratos que inspira subrayan su presencia pública y ofrecen claves para acceder a su propuesta estética. Diríase que todo lo que multiplique su presencia se convierte para Valle en un vehículo más para transmitir la compleja riqueza y variedad de su trabajo.

José Manuel B. López Vázquez, autor del texto que acompaña la exposición así lo reconoce cuando afirma que "Valle-Inclán trató de 'hacerse una imagen', y presentarse como un 'carácter', un 'ethos', que, en realidad, conforma un 'personaje'." (López, 12)[1]

Semejante "personaje" constituye el puente entre el autor y su público, la clave siempre escurridiza que podría ilusoriamente dar acceso a su trabajo. Tal personaje parecía escaparse de alguno de los esperpentos, como si su obra hubiese invertido la diferencia entre existencia y literatura o como si eso que se denomina realidad fuese otra faceta de la ficción.

Aparte esta dimensión estratégica que expresa un aspecto de la modernidad cada vez más entregada a la mercadotecnia y confiada al impacto hoy denominado "mediático", la contribución de *Retratos de Valle-Inclán* abre un camino de reflexión acerca de la naturaleza del *retrato* y su relación con la estética de Valle, a quien el retrato que hiciera Anselmo Miguel Nieto (1914) lo representaría entregado a la contemplación.

El año no deja de ser emblemático debido al estallido de la Primera Gran Guerra, que contrasta con el recogimiento místico de *La lámpara maravillosa*, atinadamente citada por el profesor López Vázquez para distinguir entre meditación y contemplación,

[1] Como todas las citas provienen de la edición que comento en adelante me limito a poner el número de página correspondiente.

estableciendo con ello la naturaleza del diálogo entre la estética de Valle y la representación del autor, entre sus convicciones estéticas y su radio de influencia en la pintura. No se trata sin embargo de "ilustrar" las estéticas de Valle-Inclán, pero es inevitable relacionar ese conjunto de imágenes con su ideario.

Por ejemplo, el retrato de 1914 presenta una imagen transicional del escritor que reemplaza al bohemio por el asceta cuya iconografía se articula sobre los atributos de su oficio como el libro cerrado que según el crítico sugiere el paso desde la meditación hasta la contemplación, "que para él es la forma perfecta de alcanzar el conocimiento." (16)

Añadiría que este retrato también se estructura sobre un eje de oposición entre la concentración del espacio interior y el paisaje vislumbrado a través de dos ventanas que recuerdan las que abundan en los miradores conventuales y que por asociación anuncian otro "retrato" posterior, acaso menos místico pero igualmente alusivo al oficio del escritor, un grabado que se debe a Eduardo Blanco Amor, de 1920, donde la lectura sugiere una sabiduría arcana debido al vestuario y el espacio en el que el grabado capta a Valle de perfil como si se tratara del taumaturgo en su cueva de la sabiduría.

Semejantes imágenes acompañan y hacen explícita una mudanza que introduce ante el público otra faceta de la obra valleinclaniana cercana a la epifanía y por ello a la revelación estética, a la "gracia intuitiva" que resuelve las contradicciones en una depuración del tiempo, es decir en una síntesis nada ajena al barroco.

Quizá a esta faceta aluda el profesor López Vázquez al reflexionar sobre la "fusión de los contrarios", precisamente la nota que caracteriza el espíritu del barroco y que me permito citar íntegramente:

> Además, desde que, a lo largo del siglo XIX, los estilos históricos o de época empezaron a funcionar como 'modos' y, por lo tanto, como transmisores de contenidos, la alusión al renacimiento que representa el cuadro lo podría recargar de significaciones clasicistas, de serenidad y de equilibrio por síntesis de contrarios y, consecuentemente, sería un estilo muy apropiado al tema, puesto que estaría reforzando el quietismo que ya percibíamos figurativamente. (31)

Desde semejante perspectiva, las exigencias del realismo y su énfasis por "la captación de lo transitorio" resulta opuesto a la concepción de la pintura "como un medio para extraer lo eterno como aconsejaba Baudelaire y sostiene Valle en su estética." (22)

Semejante oposición corrobora la que existía entre la concepción dominante que caracteriza el arte como reproducción y aquella que lo concibe como producción de la realidad. Para Valle-Inclán, quien afirma el valor transformador del arte y la memoria, el realismo con sus exigencias del arte como "tajada" de la realidad resultaba estrecho y su iconografía confirma a manera de comentario visual tal posición. No es el instante lo que conmueve a Valle, sino la búsqueda de "la verdad más honda que duerme en todas las cosas." (24)

El estudio del profesor López Vázquez es particularmente valioso porque abre para los lectores la vía para una reflexión sobre la representación de la luz y su relación con la memoria, uno de los elementos que Valle destaca en su alquimia creadora: "Se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea, y por último, el color ya casi como un accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claro-oscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claro-oscuro y la luz la impresión de sólo un momento." (25)

La luz es un accidente momentáneo. Por eso Valle alaba a Velázquez diciendo que "aquietó" la luz. La línea, en cambio, expresa lo permanente, lo que subyace debajo de la superficie, lo esencial. Acaso la línea exprese el "verdadero gesto" al que se refe-

ría Valle en *La lámpara maravillosa*, gesto auténtico que yace bajo las máscaras que el artista porta.

Al respecto me parece esclarecedor citar el profesor López Vázquez porque da cuenta del apasionado interés de Valle por un arte que no reproduzca la realidad sino que la sugiera. A la luminosidad que colma los objetos presentándolos en toda su plenitud, Valle opone una luz incierta:

> Y, precisamente, Valle-Inclán, a través de sus escritos y conferencias sobre pintura, es un ejemplo paradigmático de la utilización expresiva del estilo desde el punto que rechaza uno: el luminismo valenciano o sorollesco no sólo existente, sino predominante en el panorama artístico español, para elegir otro: el modernismo de raíz simbolista que hasta la fecha apenas si había tenido manifestaciones a no ser algunas obras de Julio Romero de Torres en las que no sabemos hasta qué punto el propio Valle fue partícipe. (20)

A las primeras imágenes que retratan al bohemio sigue la iconografía que sugiere la barroca de ascetas y místicos y que corresponde a las ideas que Valle expresa en *La lámpara* y sugieren la intuición de que se penetra el significado del mundo a través del olvido de sí mismo.

La obra de los artistas que la exposición reunió y que el profesor López Vázquez comenta también llama la atención acerca de la importancia del paisaje como señal cultural y elemento determinante del carácter y el estilo. Así puede relacionarse la pintura de Romero de Torres con Córdoba, a Ricardo Baroja con Castilla y a El Greco con Toledo. Cada una de estas regiones aporta a la pintura una línea y una luz distintas y con ellas diversas maneras de concebir el arte.

Hay otra dimensión en la iconografía reunida en el catálogo que incluye un arte "menor" pero no por ello ajeno a la obra de Valle. Me refiero a la caricatura, fundamental junto con Goya en la creación del esperpento. El trabajo de Castelao (1909 y 1914) resalta el valor de la caricatura como medio para desentrañar la verdad que otros lenguajes artísticos disimulan. La finalidad de la caricatura es precisamente revelar al personaje a través de un rasgo que da cuenta de la totalidad. Como parte de la difusión de la personalidad de don Ramón la caricatura ocupa un lugar central sobre todo en su estética esperpéntica, donde el grotesco cobra un relieve primordial.

Valle-Inclán fue amigo de pintores como Echeverría, quien coincide con el escritor al distinguir dos tipos de creadores: uno de ellos como Goya y Picasso, posee una personalidad que "no es una e indivisible, sino que parece disgregarse, fraccionándose según los momentos y los asuntos en una multiplicidad de maneras", y otro como El Greco y Van Gogh, para quien "todo lo multiforme del mundo hállase reducido a la Unidad." (30-31)

Echeverría elige el retrato en la naturaleza, sobre la que recorta la figura engrandeciéndola. De alguna manera como Valle, que buscaba en el paisaje una suerte de epifanía, el artista se mudó de Granada a Ávila, donde, declara, "todo me habla de espíritu y procuraré no enturbiar éste, prescindiendo en lo posible de lo pintoresco y de las armonías brillantes de color, es decir, que tiendo a una emoción más concentrada y pura." (46)

Para darnos su última imagen de Valle, Echeverría utiliza "El caballero de la mano al pecho". Tal elección no es en modo alguno casual dado el indudable interés de Valle por ese pintor, clave para entender su concepción de la escena, en la que reúne tantos personajes cuantos caben en los lienzos de El Greco.

El catálogo de la exposición no estaría completo sin una segunda parte a cargo de las profesoras Margarita Santos Zas, asesora de la exposición y animadora del congreso *Valle-Inclán y las artes*, y Luisa Castro Delgado, de la Universidad de Santiago de

Compostela. La segunda sección del catálogo enmarca la exposición y confirma su valor como punto de partida para quien se interese en estudiar la obra desde una perspectiva ekfrástica y las imágenes del autor como claves de sus modos estéticos. Las profesoras Santos y Delgado aclaran el sentido del retrato como una "victoria del hombre sobre la ausencia y el paso del tiempo" (85) y sitúan los de Valle-Inclán dentro de una transformación del género a tono con el desarrollo del arte a partir de la invención de la fotografía. Tales retratos buscan fijar el "gesto único" del que hablaba Valle y aunque son leales a su apariencia también se proponen transmitir su carácter. Para lograrlo es menester ir más allá de la fidelidad "objetiva" que el daguerrotipo ha vuelto prescindible emancipando a la pintura, que ya no debe reproducir la realidad sino crearla, concepción estética por cierto semejante a la del autor, cuya obra se aparta del realismo prevaleciente en el XIX.

La tarea que asumen las autoras de *Valle-Inclán evocado: retratos literarios del escritor (1895-1936)*, es relacionar y aclarar la afición de Valle por las artes plásticas y sus principios estéticos, como sucede con la función de la memoria, que las estudiosas relacionan con un cuadro de Romero de Torres de 1908.Al respecto conviene considerar que las "tres maneras de ver el mundo o los personajes" (de rodillas, de pie o desde el aire) se relacionan con transformaciones que afectan el arte occidental: "En este sentido, frente a la cosmovisión unitaria y homogénea de las épocas anteriores de Occidente, la Modernidad reconoce el carácter incompleto y dispar de cada percepción." (90)

Los retratos literarios no van a la zaga del carácter fragmentario de la percepción ya que ofrecen"opciones igualmente diversas, en un abanico que en el momento abarca desde la silueta, o el breve poema iconográfico, hasta la semblanza biográfica más desarrollada." (91) Por otro lado, en la obra de Valle es también posible advertir su entusiasmo por la pintura "desde El Greco y Velázquez a Goya, sin excluir a sus contemporáneos." (94)

El comentario sobre la *exposición* literaria paralela profundiza en la percepción fragmentada de una vida múltiple y destaca los diversos hilos de los que su trama está tejida mediante la reunión de los "poemas iconográficos y retratos literarios en prosa", que abarcan "prácticamente la totalidad de la vida pública de Valle-Inclán." (99)

La reunión de tales retratos confirma la estatura mítica que Valle conoció ya en vida y que acaso procuró como alternativa para promover su obra. En todo caso la admiración que expresan, incluso el sentido del humor que suscitan las caricaturas,dan cuenta de la importancia que tuvo una vida considerada extraordinaria no sólo debido a sus hazañas legendarias y ficticias sino también a su decoro y austeridad que hacían convivir en el mismo artista al don Juan y al anacoreta, al bohemio y al místico, personalidades que forman parte del prisma que es Valle-Inclán, cuyo rostro llevaba encima "cien máscaras de ficción" que aparecen en los diversos textos reunidos por las profesoras Santos y Delgado.

Como críticamente señalan las autoras, tales textos son forzosamente desiguales. Al lado de retratos líricos como los de Rubén Darío, Antonio Machado y Gerardo Diego, los hay que alimentan la percepción de una facha estrambótica, los que subrayan su vida errante, los que señalan sus contradicciones políticas y los que aluden a sus "modelos" literarios así como la presencia de la ancestral Galicia.

Algo semejante ocurre con los retratos en prosa, entre los que destacan los de Maeztu, Gómez de la Serna, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, Luis Araquistaín, Manuel Azaña, Rivas Cherif y Juan Ramón Jiménez, cuyo "Castillo de quema" no sólo da cuenta de la apariencia del retratado sino también de su bagaje cultural. Dado el inmenso interés que suscitó la vida y estilos de Valle, el espacio del catálogo, como lo advierten las autoras, es insuficiente para incluir otros retratos a los que apuntan para confirmar la universalidad de Valle.

La variedad de los retratos iconográficos y literarios constituye un auténtico caleidoscopio, cuya diversidad logra transmitir esos "cien rostros" que ya sugieren el "gesto único", paradoja que suma "miradas individuales, que se amplían como ondas concéntricas a lo largo de los años, visiones particulares de un único personaje retratado, que pueden ser trascendidas por una suma colectiva que las engloba como *collage*." (118)

Retratos de Valle-Inclán es una contribución especialmente valiosa para quienes se interesan por la obra de don Ramón precisamente a causa del interés que éste siempre mostró por la pintura y que se refleja tanto en su prosa, de manera especial en las *Sonatas* pero también de forma grotesca en los esperpentos, así como en sus reflexiones acerca de la función del arte. Habría mucho qué decir acerca de este diálogo fructífero entre literatura, estética y pintura, y más aún en cuanto a la importancia de la ékfrasis en la literatura valleinclaniana y eso es lo que precisamente persigue, o debe perseguir, todo nuevo estudio de una obra que por ser clásica es siempre coetánea.

Bruce Swansey
Trinity College Dublin

NECROLÓGICAS

MIGUEL GARCIA-POSADA HUELVA

El nombre de Miguel García-Posada Huelva quedó ya detenido entre dos fechas (Sevilla 22 de noviembre de 1944-Madrid 18 de enero de 1912), aunque la muerte definitiva es el momento en que nadie recuerda ya al que se fue en su voz y sus gestos, en su estar vivo con defectos y virtudes, en su estar entre nosotros. Por esta razón elegí dar de García-Posada unos retazos de quien fue realmente más que una enumeración bibliográfica y más o menos erudita a no ser que esté conectada con alguna de sus obras. Los datos puntuales se pueden encontrar con facilidad.

Conocí a Miguel en la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla. Con su característico mechón sobre la frente daba la imagen de chico malo que siempre conservó: *se peina para un lado como un escritor francés,* escribe Umbral (El Cultural, 11/04/2001)… *la crítica, que empezó siendo para García-Posada un lujo en ABC, hoy es un vicio en El País*. Entró y salió en la vida literaria por la poesía aunque dejara una extensa obra narrativa, autobiográfica y crítica. Yo había publicado en 1962 *Extraña juventud* en la colección Adonáis y, en *La quencia*, 1998, primer volumen de sus memorias, aclara que con mi libro, y en *El Correo de Andalucía*, se estrenó en la crítica. Al llegar a este punto me doy cuenta de que, rozando ya el final de su vida y soportando al mismo tiempo una penosísima enfermedad que iba desbaratando su voluntad y su mente fue aislándose poco a poco en una soledad que compartía con poemas recordados de sus autores preferidos y con Mauro Armiño, su único amigo en aquellos días aciagos. Cuando aún se encontraba con cierto ímpetu, editamos juntos las *Poesías Completas* de José Hierro (1947-2002), edición que tuvo mala suerte gracias a esos turbios sentimientos que a veces contaminan el mundo de las letras y que nos

hicieron víctimas a los dos, y posiblemente también a José Hierro cuya historia tal vez no era conveniente despertar. De este episodio queda rastro en "La poesía de José Hierro y los derechos de autor" http://nalocos.blogspot.com (23 de febrero de 2010). En cuanto a mí, en *Zona desconocida* (2006), me acompañó con "Una aventura del conocimiento", extenso y finísimo ensayo que cierra el libro, y también todo lo que sobre mí había escrito durantes largos años de amistad y de ausencias de una ciudad común en la que nunca volveríamos a vivir.

Creo que se sintió poeta tanto o más que crítico. Su primer libro, *El paraíso y las hachas* (1966) recoge una selección de poemas que no se reeditaron y clausura, con urgencia tal vez premonitoria, su camino poético con *La lealtad del sueño* (2007), *Días precarios, Inclemencias* (2008) y *El lamento de las praderas* (2009), título inspirado en *La Epopeya de Gilgamesh*, en el que la acción heroica más que histórica es metafísica ya que el héroe es antagonista de la muerte como naturaleza y conclusión del hombre. En su poesía, más que en su prosa, está todo el García-Posada que sus amigos y sus enemigos (los tuvo y muy feroces) conocieron. En el primer volumen de estas memorias se ocupa directa y objetivamente de sus experiencias históricas, de la fidelidad y sus contrarios, de la dictadura, de la corrupción posterior y de sus tendencias políticas desde su primera juventud. Recoge sus raíces, sus recuerdos de la niñez, las que habrían de ser sus primeras experiencias y la vida de una casa sevillana que nacía con él. El símbolo de esa época fundacional en lo público y en lo privado lo representa algo tan vivo como un arbusto, esa quencia o kentia, llamada también palma del paraíso, frecuente en los patios sevillanos. Su origen fue la isla australiana de Lord Howe y probablemente llegó a España en algunas de las naves que desde el XVIII, por distintos asuntos, pelearon por aquellos mares. Es, aunque muchas han desaparecido a causa de las nuevas construcciones de las viviendas, una planta elegante que, sobre un macetero, no tiene ya cabida en los nuevos edificios, Destacaban en alguna esquina de los salones del XIX o en el centro de los patios. La casa sevillana de Miguel, tal como la conocí cuando fui a verlo durante una juvenil depresión amorosa, era tal como él la recuerda hasta su muerte. Conservaba la casa, como muchas de la Sevilla de aquel tiempo, un aire entre colonial y moderno que tal vez dejó en él un rastro de delicadeza interior, de finura, que no reconocieron muchos de los que él creía sus amigos. Tal vez los hincados en los trucos literarios del siglo XX confundieran este modo de ser suyo, antes de que la enfermedad lo desorientara, con el

de un carácter débil y apocado más que tolerante y apacible. Los más confundidos fueron curiosamente los más cercanos y los amparados por su crítica, excepto su incondicional Mauro Armiño que fue siempre más que amigo el hermano que Miguel no había tenido. Un pariente suyo, José María Jurado García-Posada, comenta en su blog "La Columna Toscana": *Escribió la historia de mi familia, la que late en el rumor sagrado de la sangre. Para el mundo era tan respetado como temido.* Muchos escritores se sentían más seguros si García-Posada se ocupaba de ellos aunque a veces se equivocó, más por amistad que por error, declarando como novedad lo que luego sólo resultó chocante. César Coca comenta en El Correo de Vizcaya, que la *defensa de lo que él consideraba literatura de verdad lo llevó a juzgar con enorme severidad títulos que partían con la etiqueta de aspirantes a 'best seller'.* Arturo Pérez-Reverte, que no pudo soportar su silencio, lo atacó como solo él puede hacerlo. Miguel no se sintió descalificado sino sorprendido. Lo curioso es que nunca escribió, que yo sepa, ni bueno ni malo sobre tan alabado autor aunque el autor alabado sí escribió, y mucho, sobre García-Posada como queda demostrado en muchas páginas de aquellos años. En la pág. 115 de *El vicio crítico* (Espasa 2002), solo comenta que sus silencios hacia Pérez Reverte eran solo la respuesta a … *una obra que no me parece ni buena ni mala; sencillamente creo que no tiene nada que ver con la literatura canónica.*

Lo que García-Posada llamó "el hampa de las letras" no le perdonó , en el caso de que hubiera sido necesario perdonársele, su trabajo sobre *Mortal y rosa* (Cátedra 2008) de Francisco Umbral; Juan Goytisolo, por su parte, presionó en El País para que lo echaran y la universidad española no lo acogió no tanto por sus antecedentes políticos como por las presiones que grupos determinados ejercieron, según él mismo comenta en sus memorias, a pesar de que Lázaro Carreter le había dirigido su tesis doctoral sobre García Lorca. Miguel nunca presionó en el sentido necesario para sortear estos problemas. Le perjudicara o no, nunca renunció a la libertad de una crítica honesta en unos años difíciles para todos. Él mismo comenta el rechazo de la universidad española, muy doloroso para él, aunque en su perfil profesional puede comprobarse el respeto que se le tuvo en otros ámbitos, fuera de España y dentro de ella. .

Espero que estas breves notas sirvan para aproximarse a quien García-Posada fue y por esto deseo dejar constancia de hasta qué punto sufrió, como sus contemporáneos, la España de aquellos años. Y si es

cierto que algunos hubiesen deseado ocupar su sitio en la cultura española de entonces sobre todo lo son las últimas palabras que una de sus hermanas le oyó decir: "Yo quiero ser un hombre libre". Y lo fue en cierto modo aunque quizá no se diera cuenta. Después de su muerte, es curioso comprobar que algunos de sus coetáneos, elogiados o silenciados por él, no acudieron a su entierro, sobre todo del mundo de las letras que tan honestamente había cuidado excepto Mauro Armiño, Ángel Basanta, que lo sucedió como Presidente de la Asociación de Críticos Literarios, algunos compañeros del instituto y García Montero y su mujer. En un país como el nuestro, indiferencia ante alguien que se va, parecía demostrar que Miguel, en efecto, había sido libre en sus aciertos y en sus errores, puntos que merecen un análisis para más adelante.

Julia Uceda
Michigan State University
Institutos Nacionales de Enseñanza Media

ISAÍAS LERNER (BUENOS AIRES, 13 DE MARZO DE 1932 - NUEVA YORK, 8 DE ENERO DE 2013)

Si el lector atento se acerca al extenso volumen de estudios filológicos que en 2001 discípulos, colegas y amigos publicaron en homenaje a Isaías Lerner (*Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, 720 pp.), encontrará abundante erudición, fina crítica y variedad de temas que reflejan el amplio caudal de saberes y la profunda huella del magisterio del profesor Lerner; hallará también palabras que le describen con justicia: Alberto Blecua se refiere a él como "el más cervantino de nuestros cervantistas" y destaca su "talante intelectual y humano" (p. 87); James O. Crosby acude al texto del comienzo de una carta de Quevedo para definirle como "ejemplo" (pp. 181 y 190), y Juan Marichal encuentra en él al escritor "sin duda posible, [...] más sobresaliente de todos los estudiosos de las literaturas hispánicas de los dos continentes. Es Isaías, en verdad, un paradigma de ecuanimidad, siendo tan inmenso erudito. Solo me queda añadir que, como ajeno al temple colérico de tantos hispanistas [...] es un admirable caballero de la palabra castellana" (p. 411).

No es otra la figura eminente del hispanista que se nos acaba de ir: Isaías fue un ejemplar caballero cervantino en el que corrían parejas la generosidad, la sabiduría, la amena conversación, el saber escuchar, la ironía afilada y el buen escribir. Me honré con su amistad y su consejo durante casi 25 años. Estuvo en momentos bien importantes de mi trayectoria académica y nunca le fue ajeno nada de mi circunstancia personal (¡esa cucharita para bebé de Tiffany's!); jamás pensé que aquella conversación de julio de 2011, mientras paseábamos por las calles de Poitiers, iba a ser la última y, ahora que he de escribir estas líneas

dolientes sobre él, se me agolpan los recuerdos de nuestros encuentros en Madrid, y en Córdoba y en Valladolid y en su ciudad de Nueva York, y en la mía de Vigo; y los momentos –muchos– compartidos con amigos que hoy lamentamos su ausencia ya definitiva: aquella cena salpicada de chistes con la que celebramos su cumpleaños en 1999, las sobremesas cordobesas con motivo de la reunión cervantina de 2005, los encuentros ya lejanos en Edad de Oro, entre Madrid y Cuenca; algunos coloquios de la Asociación de Cervantistas –¡qué importante fue tu aliento para que yo me hiciera cargo de la presidencia!–... Su nombre se une, como decía, al de otros queridos amigos y colegas que disfrutamos de su compañía: Isabel Lozano, Mariano de la Campa, Icíar Cimas, Miguel Marañón, Lola Montero, Juan Matas Caballero, Isabel Pérez Cuenca, Paco Ávila, Angelina Costa, Javier Blasco, Germán Vega, Pablo Jauralde... Y con ellos, casi siempre presente, Lía, "invariablemente generosa" compañera de fatigas.

Su ausencia deja un profundo vacío en el mundo del hispanismo, al que dedicó una larga carrera académica comenzada en su ciudad natal y continuada en los Estados Unidos de América, primero en Illinois, después en Nueva York, su ciudad durante más de cuarenta años. En ella desempeñó varios puestos que culminaron con el de director ejecutivo del programa de doctorado en lenguas y literaturas hispánicas y luso-brasileñas del Centro Graduado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, y remató con su nombramiento como Profesor Distinguido del mismo programa. En él ejerció un continuado magisterio del que la *Silva* arriba mencionada es magnífico ejemplo; y allí, como desde los distintos puestos de responsabilidad en instituciones del hispanismo que desempeñó (Presidente –luego de Honor– de la Asociación Internacional Siglo de Oro; Vicepresidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, entre otros), dedicó importantes esfuerzos a unir lo americano y lo español, a salvar la distancia que el océano Atlántico –y no sólo el océano– supone para unos y otros, integrantes todos de la comunidad hispánica.

Esa vocación de unidad se refleja en sus numerosas publicaciones donde se dan la mano, nuevamente, lo americano y lo español. Ha sido uno de nuestros más finos cervantistas: "El alcalaíno me persigue y siempre, de una manera u otra, estoy corriendo tras él", afirmó una vez. A él dedicó una magnífica edición del *Quijote* realizada en colaboración con Celina Sabor de Cortázar y prólogo de Marcos A. Morínigo. Su primera edición es de 1969, pero hay dos posteriores: 1983 y la última

ya en 2005. Es la edición americana del *Quijote*, dirigida a un público muy amplio, no sólo de especialistas, donde se moderniza el texto de las primeras ediciones en lo indispensable y lo acompañan de una anotación muy ajustada, suficiente para la inteligencia de aquel; ha sido considerada como un verdadero "modelo de gusto y métodos depurados, sobrepasa a las demás en su aspecto informativo y tiene la novedad de aclarar el texto de Cervantes desde el punto del uso lingüístico de los países de América" (Son palabras de Luis A. Murillo en su edición del *Quijote*, Madrid: Castalia, 1978, I, p. 37). Esta edición además ofrece una orientación profundamente filológica, como no podía ser de otra manera procediendo de Lerner, que mantuvo siempre esa vocación, hasta el final; así lo refleja su último trabajo extenso: la edición de la *Miscelánea Antártica* (1586), de Miguel Cabello Valboa (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011) .

Y es que Lerner no deja ser también fruto del viejo Centro de Estudios Históricos en el que con Ramón Menéndez Pidal al frente y, tras él, Américo Castro, los dos Alonso –Amado y Dámaso– y tantos otros, se consiguió prestigiar la disciplina filológica en España, y se extendió a América de la mano de Amado Alonso en Argentina, Alonso Zamora Vicente en México... Lerner, discípulo de Morínigo, asistió a clases de Lapesa y Rosenblat en el Instituto de Filología de Buenos Aires, y su tesis doctoral versó precisamente sobre los arcaísmos léxicos del español de América.

Fueron muchos los trabajos que dedicó a Cervantes, hoy afortunadamente reunidos en volumen, verdadera *summa* cervantina de Lerner: *Lecturas de Cervantes* (Málaga: Universidad de Málaga, 2005). No le era ajeno nada del escritor alcalaíno: se acercó a *La Galatea*, a la poesía, al teatro; ofreció notas filológicas, interpretaciones de conjunto, análisis minuciosos de pasajes o episodios del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. En su amplia variedad, todos ellos responden, sin embargo, a un mismo objetivo, recordado al comienzo del libro:

El título de este volumen alude a los dos propósitos que guían los trabajos que reúne. Por un lado, las lecturas que el escritor incorpora transformándolas en nuevo material narrativo manipulando el propósito de su autor primero para dotarlas de un significado no aparente en su origen. Por otro lado, esta densidad textual permite, creo, una comprensión del texto cervantino que no encuentro siempre presente en otros acercamientos críticos. En ambos casos, la tarea emprendida intentaba leer el *corpus* cervantino desde los presupuestos intelectuales de los tiempos de Cervantes. Conocer los libros que nuestro autor pudo haber

leído; asimilar y comprender los propósitos o los programas artísticos e intelectuales bajo los que se formaron; revisar lo que se daba por saberes definitivos en su tiempo es un modo de interrogar los textos que los libera, sin duda parcialmente, de los intereses actuales que manejan la conducta del crítico en otros aspectos de su propia existencia. No es posible asimilar a cuatrocientos años de distancia, ciertamente, todo el sistema de saberes y de opiniones que dominaban las vidas individuales y los códigos sociales de autores de la complejidad de Cervantes. Pero no es infructuoso, creo, el esfuerzo por intentarlo.

En este volumen se reúnen otras de las predilecciones de Lerner, donde se unen nuevamente lo americano y lo español: Pedro Mexía y Alonso de Ercilla, a quienes dedicó no sólo un extenso número de trabajos, sino también dos ediciones modélicas: *La araucana* (Madrid: Cátedra, 1993, 5ª ed. en 2009; ahora sólo, sin Morínigo, con quien había publicado el mismo texto previamente en Clásicos Castalia, en 1979); y la *Silva de varia lección* (Madrid: Castalia, 2003).

Como especialista en el Siglo de Oro, estos son sus trabajos principales, pero a él se deben también aportaciones seminales en otros campos de investigación: novela hispanoamericana, literatura argentina contemporánea, aquellas páginas reveladoras sobre *Cien años de soledad* en ¡1969!; las dedicadas a *Don Segundo Sombra*... Verdadero "generalista a tiempo parcial" como me decía en una de sus cartas.

Se nos ha ido uno de los Grandes; deja un vacío imposible de llenar. Echaré mucho de menos su voz cálida, su consejo siempre oportuno, su ademán afable, sus gestos, su ironía... Quedan sus libros y su recuerdo. Adiós, Isaías, adiós; Lerner: *non omnis moriar*.

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

MARGHERITA MORREALE (1922-2012)

El pasado 18 de septiembre ha muerto en Padua, ciudad de su universidad por años, la filóloga e hispanista Margherita Morreale. Había nacido en Milán el 30 de mayo de 1922. Hizo sus estudios elementales en Viena y siguió la enseñanza media en el Humanistisches Mädchengymnasium de esa misma ciudad, Obtuvo el título de Bachelor of Arts en los Estados Unidos de América y se graduó en Letras en la Universidad de Milán. En los Estados Unidos fue también profesora de la Universidad Católica de Washington, de la John Hopkins University y de la Universidad de Stanford. Posteriormente, enseñó en Italia, en la Universidad de Bari y en la de Padua a cuyo nombre ha quedado vinculado el de Margherita para los hispanistas de todo el mundo.

En la necrológica que le dediqué en la prensa diaria, recordaba yo que conocí a Margherita en el Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia en 1980. Ella era ya una figura académica y yo, que tenía referencias de la profesora Morreale por Dámaso Alonso, acudí a escucharla en la sesión en que intervenía, sesión que era una más de las muchísimas sin especial relieve que ofrecen este tipo de congresos masivos, donde convive la sabiduría, la ignorancia y el atrevimiento en amalgama inextricable. Presidía otra gran figura del hispanismo del siglo XX, el británico Alan Deyermond (1932-2009). Margherita estaba azorada por la gran cantidad de público que había acudido y que no cabía en el aula, a pesar de que tantos congresistas habían sucumbido a las bellezas de la ciudad, competidora desleal de la dedicación erudita. Dijo de manera entrecortada: "No puedo comprender cómo este tipo de trabajo pueda interesar a tanta gente". Deyermond la interrumpió: "Si se dice *erudición medieval*, acuden pocos, pero si se dice *Margherita Morreale*, a la vista está el resultado".

A pesar de esta adscripción ocasional al medievalismo sin más precisiones, hay que recordar que Margherita ha trabajado, sobre todo, en el Humanismo, los temas hispanoespañoles de la época del Renacimiento y la Biblia vernácula en España. Un recorrido por su bibliografía nos ofrece un mapa bastante sintomático de su itinerario investigador, muy a tono con la Escuela Española de Filología, que analiza textos y, por consiguiente, no puede desligar su dedicación a la literatura, de su investigación lingüística.

La lista de sus principales libros consta de los siguientes títulos: *Pedro Simón Abril* (CSIC; 1949); *Versiones españolas de "animus" y "anima"* (Universidad de Granada, 1957); edición de *Los doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena (RAE, 1958); *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el renacimiento español* (Fundación Conde de Cartagena, 1959, 2 vols.); edición de *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (CSIC, 1968); *Apostillas lexicales a los romanceamientos bíblicos*: Letra A. (Indiana University Press, 1968); *Un contributo italiano recente allo studio della lingua spagnola* (Embajada de España ante el Quirinal, 1994); *La Bibbia di Ferrara, 450 anni dopo la sua pubblicazione* (Accademia Nazionale dei Lincei, 1994); *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, editados por José Luis Rivarola y José Pérez Navarro (Gredos, 2006) y *Homenaje a Fray Luis de León* (Universidad de Salamanca/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007). Los dos últimos volúmenes tienen especial significación. El primero es una antología de textos seleccionada por los dos colegas mencionados que nos dan una idea muy ilustrativa del quehacer de la profesora Morreale. El segundo es el libro que yo prefiero y está compuesto por los muchos y sabios trabajos que Margherita Morreale dedicó a Fray Luis de León, autor que suponía una auténtica encrucijada de los intereses de nuestra autora.

Pero la nómina de sus trabajos es inmensa. Ha publicado, entre otros, sobre Juan del Enzina, Torres Naharro, Fernando de Rojas, Enrique de Villena, Alfonso de Valdés, Miguel de Cervantes o Pedro Calderón de la Barca. Apenas existe revista importante del hispanismo internacional que no se haya enriquecido con sus trabajos: *Boletín de la Real Academia Española*, *Bulletin Hispanique*, *Celestina*, *Incipit*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Quaderni ibero americani*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, *Revista de Filología Española*, *Revista de Literatura*, *Revista de Literatura Medieval*, *Sefarad*, etc.

Sus estudios son siempre serios, pulcros, cuidadísimos. Pero no se daba ninguna importancia por ellos. En cambio, se interesaba por lo que

estaban haciendo los colegas, les pedía sus originales y se los devolvía con observaciones sabias y sinceras: jamás entró en su cálculo aceptar la inexactitud para evitar herir la vanidad ajena. Así la encontré en el Congreso de Venecia y así seguía en la Brown University cuando el Congreso de Providence de tres años más tardes y en todas las ocasiones en que nos encontramos después, siempre que venía por Madrid y visitaba inevitablemente la biblioteca del Centro de Humanidades del CSIC.

Su labor ha recibido merecidos reconocimientos públicos. Ha sido premio Antonio de Nebrija de la Universidad de Salamanca, doctora *honoris causa* por la universidad de Barcelona, miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Argentina de Letras, así como también miembro de la Hispanic Society, el Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti y la Accademia dei Lincei.

Margherita Morreale ha sido sin duda una gran hispanista, pero no quiero dejar de decir que también una gran persona. En la referida necrológica periodística contaba yo que un verano había ido a impartir una conferencia a Málaga en el curso que dirigía Manuel Alvar (1923-2001). Margherita se enteró, fue a escucharme y me invitó a almorzar el día siguiente en un chiringuito de la playa del Palo en la que, vestidos casi de terno académico, hablábamos tiempo y tiempo de retóricas latinas del siglo XVI, rodeados de gente en bañador que trasegaba sangría y engullía *pescaíto frito* mientras cantaba a voz en grito el repertorio más consabido de la copla. En un momento dado en que la conversación era imposible por el ruido, Margherita se disculpó: "no podemos ir a tomar café al chalet porque está llenísimo de gitanos" -¿De gitanos? La profesora Morreale había cedido la mansión familiar que había heredado en El Palo para que vivieran en ella gratuitamente por temporadas familias desheredadas que, de otra forma, no hubieran podido pasar nunca unas jornadas en la playa.

Seguramente Margherita tendría por timbre de gloria el que resume la esquela mortuoria que publicaron sus hermanas Maria y Gabriella, sobrinos y amigos, convocando a un funeral por el eterno descanso de su alma en la Parroquia del Corpus Christi (Pedregalejo-Málaga): MARGHERITA MORREALE, FILÓLOGA, HISPANISTA, QUE AMÓ A MÁLAGA Y A SU GENTE MÁS SENCILLA.

Miguel Ángel Garrido Gallardo
CCHS/CSIC. Madrid

Pedro M. Piñero Ramírez. *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el Cancionero Popular Hispánico.* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, 726 pp.

Con este sugerente título nos ofrece Pedro M. Piñero una recopilación de diecinueve estudios sobre distintos aspectos de la poesía popular hispánica. Quince de ellos vieron ya la luz de manera independiente, y ahora vuelven a aparecer para cobrar nuevo sentido de manera conjunta y, en ciertos casos, remozada:

1. "*Con agua de toronjil*. Del cancionero popular de Arcos de la Frontera".
2. *¡Carbón de picar!* Pregón y canción erótica.
3. "Arroyo claro, / fuente serena". Las canciones en serie, un sistema de asociación libre de motivos diversos.
4. "A orilla, orilla, orilla". La repetición, técnica expresiva preferente de la canción popular.
5. *Las horas y los caracoles*, retahíla numérica. La poética del texto fragmentado.
6. *Un guapo se pasea por la villa*: de las canciones de ronda del pasado a las coplas del presente.
7. *Los infortunios del cabrero*. Una canción con estribillos de marcado aire tradicional.
8. Tres coplas de ausencia y estribillo con *ermitaño*.
9. Temas (marineros) de siempre en canciones de hoy.
10. La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos. El ejemplo de una nana del repertorio andaluz.
11. Coplas antiguas y modernas de besos y de amores.
12. *Lavar pañuelo /lavar camisa*. Permanencia de formas.
13. *El vestido verde*, viejo motivo en la canción infantil "Ya está el pájaro, madre, / puesto en la esquina".
14. "La cara de la novia / como la luna", tópico con fortuna en la tradición lírica.
15. "¿Si será mi moreno / que está a la puerta?". Canciones campesinas con eco de ronda e historias de novios.
16. Otra canción de labores campesinas con mucho sabor a pueblo.
17. "Pullas van y pullas vienen" Canciones de pique y modalidades afines.
18. Lorca y la canción popular. *Las tres hojas* de la tradición al surrealismo.
19. Supervivencias de *La pájara pinta*, antigua canción de juego, y algo más.

El volumen se inicia con un cancionero compuesto de veinte textos grabados en Arcos de la Frontera (Cádiz) a partir de 1982, y cuya brevedad no debe confundirnos, pues ese puñado de canciones comienza a crecer y multiplicarse en cada uno de los estudios que conforman los siguientes capítulos, gracias a la diversidad de versiones y paralelos en los que se apoya Piñero para realizar su análisis. Tanto es así que en el utilísimo índice de primeros versos encontramos más de 1000 entradas.

A la tarea de estudiar estas composiciones se ha entregado el autor de una manera profunda y minuciosa, comenzando con la ordenación temática del corpus de acuerdo a la clasificación establecida por Margit Frenk en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* y en el *Nuevo Corpus…*:

Amor gozoso
"Si quieres que te lave, / Manué, el pañuelo"
"En medio de la plaza / cayó la luna"
"Esta noche ha llovido / mañana hay barro"
"Arroyo claro, / fuente serena"
"A orilla, orilla, orilla, / ven, pastorcilla"
"Si porque te di un beso / llora tu madre,"
"Dicen que la palomita / tiene la pechuga blanca"
Amor adolorido
"Madre, mi carbonero / no vino anoche,"
"Metidita en agua estoy / hasta la misma cintura" (con la versión "Cinco delantales tengo, /ninguno tengo con cinta")
"Debajo de la hoja / de la verbena"
Desamor
"Ya está el pájaro, madre, / puesto en la esquina"
"Cuando el sol se va poniendo / y da sombra a los terrones"
Comerciantes, marineros, pastores
"Debajo del barranco / vive Benito"
"¿Qué barquito será aquel / que viene pegando tumbos?"
"Y a la orilla de un río / llora un cabrero" (dos versiones)
Sátiras y burlas
"Garbanzos verdes, / que en el campo se crían"
"En esta calle hay un niño / que se la da de valiente"
Juegos de niños
"Y a la mar no le tires doce, / ni once, ni diez, ni nueve,"
De asunto lugareño
"Calle de san Francisco / ¡qué larga y serena!"
"Un mocito muy guapo / le decía a su mamá"

Difícil sería compendiar todos y cada uno de estos apartados por la intensidad y la abundante información que aportan, por eso me limitaré a esbozar algunos de sus aspectos más sobresalientes. Así, por ejemplo, encontramos una interesantísima reflexión sobre el concepto de "copla" a lo largo del tiempo, a raíz del análisis de la canción "Madre, mi carbonero / no vino anoche" (capítulo 2), de la que, además, estudia la configuración métrica y la técnica paralelística comparándola continuamente con la tradición antigua. Se trata de un análisis completísimo –tanto en variantes como en aspectos analizados–, que aborda el tema de la espera del amigo y de la madre confidente, así como el marcado sentido erótico que se desprende de las dos coplas centrales, y que coteja con otros textos en los que el carbón puede tener el valor del sexo viril y el verbo "picar" el de "enamorar" o "excitar".

De la retahíla nos habla en el capítulo 5 a partir de la canción "Las horas y los caracoles" que comienza "Y a la mar no le tires doce / ni once, ni diez, ni nueve"; un juego de niños, de verso libre, con presencia de anáfora y progresión numérica decreciente que tiene bien reconocida su ascendencia en la tradición lírica hispánica. Piñero trata de desentrañar su sentido a través de los elementos que lo componen. Y así, a partir del cotejo con otros textos, plantea la posibilidad de que se trate de la recreación del "carpe diem", aunque lo deja en el terreno de la conjetura, subrayando que lo importante es su función lúdica.

También hay cabida para las canciones de ronda (capítulo 6: "*Un guapo se pasea por la villa:* de las canciones de ronda del pasado a las coplas del presente"), en la mayor parte de las cuales aparecen galanes que presumen de las armas que portan

o de sus dotes de cazador. De ahí que se haga alusión a diferentes aves, en las que se puede adivinar un sentido erótico-sexual, como sucede con el gorrión, que, desde Covarrubias, se considera una de las más incontinentes, por eso representa el apetito sexual insaciable. También se toma por el miembro viril o por los genitales femeninos. No olvida Piñero que, en el Siglo de Oro, hubo una lírica popular de carácter burlesco protagonizada por un jovenzuelo que alardeaba ante su dama de ser buen cazador de gorriones.

La copla arromanzada "¿Qué barquito será aquel / que viene pegando tumbos?", del capítulo 9, está construida sobre un esquema binario con dos semiestrofas de tono muy distinto. Así, del motivo del barquito zarandeado por las olas como símbolo de la incertidumbre amorosa (también presente en textos en prosa medieval y en el repertorio andaluz flamenco, e íntimamente relacionado con el tema de la contemplación melancólica del mar por parte de la joven para ver si llega la nave en la que viaja el amigo), se pasa al tema de la suegra embarcada, que pertenece a ese repertorio de coplas satíricas sobre las suegras. Una muestra de canción heteroestrófica a la que el informante ha conseguido dar unidad a través del estribillo.

Un interesantísimo estudio sobre las canciones de cuna nos ofrece en el capítulo 10, a partir de "Dicen que la palomita / tiene la pechuga blanca". Se trata de una canción compuesta de dos cuartetas octosilábicas asonantadas con estribillo, que, a su vez, se dividen en dos semiestrofas, y que le permite a Piñero hablar de la estructura de las nanas y de sus recursos más habituales (el apóstrofe, el apelativo en vocativo, los diminutivos o esas interjecciones que buscan captar la atención del niño para adormecerlo). La primera estrofa de esta canción desarrolla un tema que suele cantarse en Navidad, de manera que la nana termina supliendo la oración de antes de dormir. Mientras que la segunda es de temática marinera, pues habla de la niña que quiere surcar el mar con su amado.

El tópico de la identificación de la belleza de la amada con la luna o con el sol, presente tanto en la literatura culta como en la popular, aparece en la canción "En medio de la plaza / cayó la luna" (capítulo 14), compuesta por seguidillas con estribillo, y de la que se transcriben variantes y derivaciones procedentes de distintos enclaves peninsulares.

Hay lugar también para el tono satírico en el capítulo 17, a partir de la canción de pique "-¡Garbanzos verdes / que en el campo se crían!", que comienza con un pregón, de larga tradición en la lírica popular de la Península Ibérica, que otorga a la composición un aire de humor y de insinuantes ambigüedades eróticas, y continúa con pullas que se intercambian hombres y mujeres, al estilo de las bambas o de las canciones de columpio.

Y cierran el volumen dos estudios dedicados al análisis detenido de la canción "Debajo de la hoja / de la verbena", conocida como "Las tres hojas", y que fue recogida por Federico García Lorca en su *Colección de cantares populares*. Por un lado, en el capítulo 18, Pedro Piñero ejemplifica cómo dicha canción se actualiza en la versión de Arcos de la Frontera, analiza sus rasgos configuradores tradicionales (empleo de la seguidilla en serie, estructura paralelística o inicios en cliché) y reflexiona sobre el tema de la enfermedad del amado al que la amiga no puede visitar, cuyos orígenes habría que buscarlos en las jarchas y en las cantigas de amigo, y cuyo éxito continúa hasta la tradición moderna como demuestra con la versión recogida en Arcos de la Frontera. Y por otro, en el capítulo 19, se centra en el estudio del estribillo de esta misma composición, en la que no faltan elementos tradicionales como la queja amorosa, la alusión al romero, o al juego infantil de la pájara pinta, que coteja con varias versiones documentadas a lo largo de la historia, indagando en la simbología que subyace y que transciende lo puramente infantil.

De manera que este breve cancionero de Arcos de la Frontera se ha convertido en manos de Pedro de Piñero en un riquísimo arsenal de tópicos, motivos, paralelos

y reflexiones sobre la lírica popular hispánica. En estos diecinueve estudios encontramos más de lo que pudiera parecer. Y aunque el autor en la presentación declare que "nunca quise –ni mucho menos– hacer un manual, sino una obra que, en un proyecto ambicioso y de largo alcance, pudiera servir de orientación básica para el conocimiento del género, siempre a partir del comentario de los propios textos", este volumen se convierte en una referencia ineludible en los estudios de la poesía popular hispánica. Abrir sus páginas supone adentrarse en el encanto de la poesía del pueblo, en sus muchas manifestaciones y en sus diversos aspectos, ya sean temáticos, melódicos o métricos. Y siempre con la placidez y el encanto del que, asomado a una ventada, como la muchacha del famoso cuadro de Dalí que ilustra esta cuidada edición, observa y disfruta, mira y aprende.

Cristina Castillo Martínez
Universidad de Jaén

CRÓNICA

Juan E. Gelabert
El Premio de Investigación Humanística
"Real Sociedad Menéndez Pelayo"
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 593-596

EL PREMIO DE INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA "REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO"

El día 19 de mayo del pasado año 2012 tuvo lugar el acto de entrega del Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo" al hispanista norteamericano Richard L. Kagan. Constituyó ésta la tercera edición del aludido premio, acaso especialmente relevante por coincidir con el primer centenario de la muerte de don Marcelino Menéndez Pelayo. El acto de Santander vino precedido, en efecto, por la sesión celebrada el día anterior en la Biblioteca Nacional de España en homenaje a quien fuera su director desde el nombramiento de 1898 hasta su muerte. Al pie de la estatua que continúa presidiendo el acceso a la escalinata interior del edificio se desenvolvió la sencilla y emotiva ceremonia que preludiaba la entrega que nos ocupa. El premiado no eludió su presencia en él.

Conozco a Richard L. Kagan desde hace casi tres décadas, cuando me acogió en Johns Hopkins. Desde entonces me honro con su amistad. No es difícil convencerle para que se acerque a Santander, como prueban sus frecuentes visitas a nuestra *alma mater*. Tampoco lo habrá sido la tarea del jurado que sancionó con el premio de referencia la presentación de su candidatura. La avalan cuarenta años dedicados al estudio del Siglo de Oro desde enfoques que abarcan desde los aledaños de las artes plásticas, la historia de los establecimientos universitarios y los tribunales de justicia, la biografía singular y colectiva y, más cercano en el tiempo, su interés por la génesis del hispanismo en el mundo anglosajón, en particular norteamericano.

Kagan se dio a conocer en 1974 con su *Students and society in early modern Spain* que editó la misma Johns Hopkins a la que se había incorporado dos años antes (ed. española Madrid, 1981). Junto a *Plei-*

tos y pleiteantes en Castilla, 1500-1700 (Valladolid, 1991; ed. original Chapel Hill, 1981), este par de obras desentrañaba el funcionamiento de sendos dispositivos al servicio de los nacientes estados, esto es, la universidad y los tribunales de justicia, a los que buena parte de los letrados egresados de aquélla se incorporaban antes o después. Nunca desde entonces ha dejado el autor de mirar de reojo al funcionamiento de aquellas máquinas, sea para afrontar la personalidad política de Felipe II (*El rey recatado: Felipe II, la historia y los cronistas del rey*; Valladolid, 2004), el ambiente de la corte en los últimos años de su reinado (*Lucrecia's Dreams. Politics and Prophecy in Sixteenth Century Spain*, Berkeley-Oxford, 1990, ed. española Madrid, 1991), y, desde luego *Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las Edades Media y Moderna* (Madrid, 2010), la obra que sustentó la candidatura del autor al premio que se refiere. Entre *Students* y ésta Kagan se desplegó por otro de sus espacios preferidos, más fecundos. Me refiero a sus miradas sobre la realidad urbana de la España del Antiguo Régimen, particularmente durante el período del Siglo de Oro. Con motivo de la exposición organizada en 1982 sobre El Greco en el Museo del Prado RLK contribuyó al catálogo impreso con un capítulo ("La Toledo del Greco", pp. 35-73) que desvelaba su sensibilidad hacia la historia urbana. No se trataba, desde luego, de flor de un día. En realidad constituía algo así como el esqueje de lo que poco después tomaría forma definitiva en *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van der Wyngaerde* (Madrid, 1986), suerte de paseo icónico cuyo núcleo duro estaba formado por el rescate de la desde entonces célebre colección de imágenes comisionada por Felipe II a Antonio de las Viñas (Anton van den Vyngaerde). En todo momento significó un privilegio poder contar con su maestría en este campo para los periódicos "Cursos de Historia Urbana" que desde el Area de Historia Moderna se han venido organizando desde 1996. Al primero de ellos (*Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (siglos XVI-XVIII)*, J. I. Fortea Pérez, ed.) Kagan contribuyó con un precioso ensayo ("Un mundo sin murallas: la ciudad en la América hispana colonial") que descubre su interés por los territorios del otro lado del Atlántico, y que acaso esté en el origen de sus últimas e interesantes derivas tanto hacia la figura William H. Prescott (1855-1944) como, en general, hacia el hispanismo norteamericano.

De tales méritos dedujo el jurado *ad hoc* que RLK se erigía como firme y digno receptor del III Premio de Investigación Humanística que

todos los años desde 2010 auspicia la Real Sociedad Menéndez Pelayo. Los actos tuvieron lugar en la mañana del pasado 19 de mayo. Mañana gris y lluviosa como aquélla del tránsito de don Marcelino en 1912. Hubo ahora ofrenda floral, discursos y respetuosa audición del Himno Nacional. Las coronas procedían tanto de las instituciones locales y regionales como de las universidades de Valladolid y Barcelona, del Senado o de distintos centros regionales. Los discursos de carácter institucional fueron obra del alcalde de Santander, del Presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo y del de la Comunidad Autónoma. El Secretario de la Sociedad leyó el acta del jurado que dictaminó la concesión del premio. Se dice en ella que de modo "magistral" conduce el autor su obra y que ésta, a mayores, "se adecúa perfectamente al tipo de estudios que cultivó Menéndez Pelayo y a los objetivos de la Sociedad que lleva su nombre". Ratificó con sus palabras el veredicto del jurado el catedrático don José Ignacio Fortea Pérez, que ofició acto seguido la *laudatio* del premiado. Éste tomó la palabra para agradecer la concesión del aludido galardón rematando la sesión con una tan entretenida como erudita conferencia sobre las raíces de los estudios hispánicos en los Estados Unidos de América. La Sociedad incorpora así en su seno a uno de nuestros más valiosos cultivadores de la historia política y cultural del Siglo de Oro.

Juan E. Gelabert
(RSMP)

Raquel Gutiérrez Sebastián
Homenaje a Salvador García Castañeda. *Silva de varias lecciones*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 597-598

HOMENAJE A SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA. *SILVA DE VARIAS LECCIONES*

El Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX en colaboración con Sociedad Menéndez Pelayo y la Universidad de Cantabria organizó en Santander el pasado mes de octubre de 2012 un Congreso Internacional en el que se rindió homenaje, con motivo de su jubilación, al catedrático de la Ohio State University y miembro de la Sociedad Menéndez Pelayo Salvador García Castañeda.

El Congreso reunió a profesores de diversas universidades españolas, europeas y americanas y a personalidades de la vida cultural de Santander que dictaron ponencias acerca de los principales asuntos que ha abordado este eminente profesor e investigador a lo largo de su dilatada trayectoria académica, como la literatura del siglo XIX, y en particular el Romanticismo tanto español como hispanoamericano, la literatura popular, el costumbrismo o los grandes escritores del realismo. Participaron en el encuentro profesores de la Universidad de Alicante, como Enrique Rubio Cremades, María de los Ángeles Ayala y José María Ferri, de la Universidad de Santiago como Ermitas Penas, de la de Vigo como Montserrat Ribao y Dolores Troncoso, de la de Cantabria como Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez, organizadores del evento, y de la Universidad de Barcelona, Marisa Sotelo, vicepresidenta de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX a la que pertenece también Salvador García Castañeda. Asimismo se dieron cita también en este Congreso profesores procedentes de la Universidad de Pau, como Dolores Thion, y docentes de diversas universidades norteamericanas, entre ellas Nieves Pujalte de la Universidad de Texas y Mónica Fuertes, del Coe College de Iowa. Además participaron en el Homenaje Joaquín Díaz, director de la Fundación Joaquín Díaz, José Ramón Saiz Viadero, de la Fundación Bruno Alonso, y

Fernando de Vierna, del Centro de Estudios Montañeses. Junto con esta nutrida representación del mundo académico y cultural, varias universidades, centros de investigación y revistas, así como muchos profesores que no pudieron estar presentes en el Congreso manifestaron a través de cartas y correos electrónicos su adhesión al homenaje y su admiración por el profesor García Castañeda. Queremos destacar entre estas adhesiones la de Anthony H. Clarke, de la Universidad de Birmingham, la de Jean-François Botrel de la Université de Rennes, la de Leonardo Romero de la Universidad de Zaragoza, la de Ana Baquero de la Universidad de Murcia, la de Germán Vega, de la Universidad de Valladolid, la de Alberto Romero, de la Universidad de Cádiz, las de Ana Freire y Pilar Espín de la UNED y las de Enrique Miralles y Laureano Bonet de la Universidad de Barcelona.

Las últimas sesiones del Homenaje se dedicaron especialmente a la figura de Salvador García Castañeda, a su faceta como investigador, como poeta, como narrador y como docente. Se hizo entrega a los asistentes del volumen *El verbo joven*, libro editado por Fernando de Vierna en el que se recogen poemas de juventud del profesor García Castañeda.

El acto culminó con la entrega de una placa al homenajeado por parte del Ayuntamiento de Santander, a la que siguió la *laudatio* de sus méritos por parte del catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela José Manuel González Herrán y como cierre de la actividad Salvador García Castañeda dictó una espléndida conferencia en la que abordó el tema *La historia de España en aleluyas en tiempos de Isabel II (1833-1868)*. En esta intervención expuso, con la amenidad y el rigor que caracterizan sus conferencias y trabajos académicos, la imagen de la política y la monarquía que presentaban las aleluyas decimonónicas.

Las actas que recogerán los trabajos expuestos en este encuentro serán publicadas próximamente por la Sociedad Menéndez Pelayo de Santander como expresión del agradecimiento de esta institución a la destacada participación de Salvador García Castañeda en la vida académica de esta Sociedad, pues como indicó el Presidente de la misma, Ramón Emilio Mandado, la labor de García Castañeda como difusor de la cultura y la literatura españolas fuera de nuestras fronteras y su participación en las actividades de la Sociedad Menéndez Pelayo son dignas de elogio y agradecimiento.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVIII, Nº 2, 2012, 599-606

CRÓNICA DE UN CENTENARIO. RAMÓN EMILIO MANDADO GUTIÉRREZ (RSMP)

Con ocasión de cumplirse el pasado 19 de mayo el primer centenario del fallecimiento de D. Marcelino Menéndez Pelayo, se han llevado o se están llevando a cabo durante 2012-2013 un conjunto de actividades conmemorativas, divulgativas, académicas y científicas, auspiciadas por diversas Instituciones públicas y entidades culturales, en especial por la Real Sociedad Menéndez Pelayo. Algunos columnistas de la prensa madrileña han lamentado la escasa implicación que han tenido en tales actividades los estamentos oficiales y los círculos políticos de la Nación. Sin entrar en ello, hay que recordar también que el excesivo oficialismo de algunos homenajes tributados a Menéndez Pelayo en el pasado, perjudicó a la correcta comprensión de su obra y que alguna de las actividades previstas (*Exposición Nacional Menéndez Pelayo y la cultura de La Restauración*) se ha debido posponer a causa de las actuales circunstancias económicas de España. En todo caso el programa de actividades promovido por la RSMP en 2012 no está siendo menor, primándose en él los exámenes rigurosos y críticos de las circunstancias, componentes, evolución, aportaciones, lecturas y valoraciones que tuvo la obra pelayina y eludiéndose el sesgo político de homenajes y conmemoraciones anteriores.

En el terreno estrictamente protocolario, los días 17 y 19 de mayo tuvieron lugar sendos homenajes y ofrendas florales a Menéndez Pelayo promovidas por la RSMP en la *Biblioteca Nacional de España* y en la *Biblioteca de Menéndez Pelayo*, en Madrid y Santander respectivamente. En una u otra o en las dos, intervinieron o estuvieron presentes el Secretario de Estado de Cultura, los Presidentes del Gobierno y el Parlamento de Cantabria, el Alcalde de Santander, representantes oficiales del Senado, el

Presidente del Instituto de España, los Directores y secretarios de las Reales Academias Española, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando y de Ciencia Morales y Políticas, Rectores o representaciones de las Universidades de Cantabria, Barcelona, Valladolid, Internacional Menéndez Pelayo, San Pablo-CEU y el Presidente de la Asociación de Hispanismo Filosófico. Tomaron la palabra en el acto la Directora de la Biblioteca Nacional, Gloria Pérez Salmerón, el Alcalde de Santander, Íñigo de la Serna, el Presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, Ramón E. Mandado, el Presidente del Instituto de España, Gonzalo Anes y el Secretario de Estado de Cultura, José María Lassalle. Los propios directivos y empleados de la Biblioteca Macional, se encargaron de imprimir al acto de Madrid una especial emotividad y solemnidad, al estar presentes en él e incluir en la parte musical del homenaje una excelente intervención del coro de la Biblioteca Nacional. Además tanto este homenaje a Menéndez Pelayo como un ciclo de conferencias sobre su obra en noviembre, se incluyeron en el programa oficial de actividades conmemorativas del Tercer Centenario de la Biblioteca Nacional de España.

El homenaje de Santander, ofrecido el 19 de mayo fecha exacta del Centenario, estuvo presidido por las primeras autoridades autonómicas y municipales las cuales intervinieron en él. Contó también con la presencia de los representantes académicos universitarios ya mencionados e incluyó una ofrenda floral ante la estatua de D. Marcelino que preside el jardín de su Biblioteca, a la cual se sumaron a pesar de la lluvia diversas entidades socioculturales y ciudadanos de Santander y Cantabria. Tras la ofrenda floral, tuvo lugar la sesión académica anual de la RSMP, particularmente solemne en esta ocasión, durante la cual ingresaron como Socios Honorarios de ella el Parlamento y el Gobierno de Cantabria, así como las Universidades de Barcelona y Cantabria. Como en años anteriores, durante la sesión académica se entregó el *Premio de investigación humanística RSMP* al prestigioso hispanista Richard Kagan, profesor en la Universidad John Hopkins de Baltimore (EEUU), por su obra *Los cronistas y la corona*….". Finalmente el profesor Kagan ofreció una brillante lección magistral sobre *Menéndez Pelayo y el Hispanismo norteamericano*. Los actos de ese día culminaron con un solemne oficio religioso en la Catedral de Santander ante el mausoleo en donde descansan los restos de Menéndez Pelayo y sus padres

En el terreno estrictamente académico y científico el centenario ha contado o lo hará próximamente con actividades importantes que ha promovido o en las que ha participado la RSMP:

Congreso Internacional Menéndez Pelayo cien años después

La Sociedad, en su condición de *Cátedra Menéndez Pelayo de la UIMP* organizó y llevó a efecto en el Palacio de la Magdalena de Santander, entre el 3 y el 7 de septiembre el *Congreso Internacional Menéndez Pelayo cien años después*. El Congreso fue Convocado por la UIMP y se incluyó en el programa de actividades de esta Universidad Internaciona para el año 2012. la UIMP. Estvo patrocinado además por el Ministerio de Cultura, las Universidades de Barcelona, Complutense, Cantabria y Valladolid, así como por las Reales Academias Española, de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes de San Fernando y la Asociación de Hispanismo Filosófico. En el Comité de Honor del congreso, presidido por el Ministro de Cultura, constaron autoridades políticas y académicas tanto de ámbito nacional como regional. El Comité Científico contó con las aportaciones de Darío Villanueva, Pedro Ribas, Antonio Morales, Juan Velarde Fuertes, Tomás Mantecón y el propio Director del Congreso, Ramón Emilio Mandado, quien estuvo al frente de un Organizador formado por el Secretario del Congreso,, Ángel Trujillano y por los vocales Rosa Conde López, José Manuel González Herrán, Dámaso López García, Raquel Gutiérrez Sebastián, Gerardo Bolado Ochoa, Ramón Teja Casuso, Francisco Vázquez de Quevedo y Juan Antonio González Fuentes. La secretaría técnica corrió a cargo de Ana Patricia Madariaga y la página WEB del congreso (www.rsmp100.es) de Juan Manuel Lebeña.

Al el Congreso se inscribieron y asistieron 105 personas, la mayor parte de ellas relacionadas con la Filología, la Filosofía y la Historia, entre ellos destacados especialistas en la obra de Menéndez Pelayo, así como académicos, profesores universitarios, investigadores e hispanistas provenientes de Alemania, Argentina, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Portugal, Gran Bretaña y Uruguay. Los trabajos del Congreso se articularon en torno a cinco ejes temáticos: *La imagen de Menéndez Pelayo, Menéndez Pelayo en la dialéctica tradición-modernidad en España, Menéndez Pelayo y Europa, Menéndez Pelayo y América, Menéndez Pelayo: Bibliología y Comparatismo*.

La conferencia inaugural, *Menéndez Pelayo, historiador*, fue despachada por Gonzalo Anes, Presidente del Instituto de España y de la Real Academia de la Historia. La de clausura constituyó una excelente lección de Marta Campomar, Profesora de la Universidad de Buenos Aires y Directora del Fundación Ortega y Gasset en Argentina, sobre *La integridad crítico-analítica de Menéndez Pelayo: una persona hispano-europea para todos los tiempos*. Entre ambos extremos se expusieron catorce ponen-

cias seguidas de debate, todas ellas de un muy destacado nivel, interés y actualidad: *Pluridisciplinariedad del conocimiento literario de Menéndez Pelayo: Historia, Crítica y Teoría Literarias* (Carmen Bobes, Universidad de Oviedo) *La Dialéctica Tradición-modernidad durante la Restauración, el caso de Menéndez Pelayo* (Walter Bernecker, Erlangen Universität) *Disentir y tolerar: Pérez Galdós y Menéndez Pelayo* (Yolanda Arencibia, Universidad de Las Palmas) *Menéndez Pelayo y la crisis universitaria de su tiempo.* (Ciriaco Morón, Cornell University), *Menéndez Pelayo y la filosofía alemana*. **(**Pedro Ribas, Universidad Autónoma de Madrid). *El Vivismo de Menéndez Pelayo:¿Restauración o inspiración filosófica?* (Pedro Cerezo, Real Academia de Ciencias Morales), *La orientación europea de Menéndez Pelayo* (José Luis Abellán, Universidad Complutense), *Menéndez Pelayo y Portugal* (Pedro Calafate, Universidade de Lisboa), *Menéndez Pelayo desde una perspectiva europea* (Anthony Clarke, Birmingham University), *Menéndez Pelayo y Cataluña* (Adolfo Sotelo, Universidad de Barcelona), *Visión de América en la España de la Restauración* (Carlos Dardé, Universidad de Cantabria), *La Sor Juana de Menéndez Pelayo y el hispanismo norteamericano* (Nelson R. Orringer, Connecticut University) *Poética y política: la Antología de poetas hispano-americanos (1893-1895) de Menéndez Pelayo* (Gloria da Cunha**,** Morehouse College, Atlanta), *Hispanismo y Literatura comparada en Menéndez Pelayo* (Miguel Ángel Garrido Gallardo, CSIC), *Menéndez Pelayo y los libros: pasión y sentido* (Germán Vega Luengos, Universidad de Valladolid)

Asimismo, previa aceptación por el Comité Científico del Congreso, se presentaron en éste dieciocho comunicaciones amplias: *Menéndez Pelayo y la esencia de la Historia de la Filosofía* (Miguel Saralegui), *Menéndez Pelayo y el teatro del siglo XVI* (Laura Mier), *La presencia de Marcelino Menéndez Pelayo en el periódico "el Debate" dirigido por Ángel Herrera Oria* (Alfredo Alonso), *Menéndez Pelayo y Cataluña* (Mario Crespo), *La "Cátedra Menéndez Pelayo" y el nacimiento de "La Cultural" bonaerense* (Margarita Márquez), *Menéndez Pelayo y el llamado "problema de España"* (José María Peña), *El pensamiento jurídico de Menéndez Pelayo* (Alberto Vallejo del Campo), *La Correspondencia entre Croce y Menéndez Pelayo: Logros y entresijos de una relación intelectual* (María Cristina Pascerini), *Antonio María García Blanco y Menéndez Pelayo: Dos ideologías dispares entre maestro y discípulo* (Benito Madariaga), *Marcelino Menéndez Pelayo y Marcial Solana* (Antonio de los Bueis), *Marcelino Menéndez Pelayo: Enfermedades y muerte. Consideraciones antropológicas* (Francisco Vázquez de Quevedo), *La "ciencia cántabra"*

en la época de Menéndez Pelayo (Francisco González de Posada), *Las variantes textuales de las ediciones de la "Historia de las ideas estéticas"* (Virigina Cuñat), *El experimentalismo lírico en los estudios de Menéndez Pelayo* (Felipe González Vega), *Las categorías filosóficas de Don Marcelino Menéndez Pelayo: Contadas respuestas a contados problemas* (Jaime Villarroig), *Cuestiones de estilo y traducción de los discursos de ingreso de Menéndez Pelayo en las Reales Academias* (Raisa Bolado), *Menéndez Pelayo y las Bellas Artes de su época* (Enrique Campuzano), *La Música en la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Rosa Conde)

Además de las ponencias y comunicaciones enviadas al Congreso, se ofrecieron en éste tres mesas redondas:

- *Menéndez Pelayo, la figura histórica y el tópico heredados.* Gerardo Bolado, (Universidad de Cantabria)**,** Julio Neira (Universidad nacional de educación a distancia); Manuel Ángel Castañeda (El Diario Montañés)
- *¿Se debe incluir la obra de Menéndez Pelayo en un programa formativo actual?* José Luis Mora (Universidad Autónoma de Madrid), Borja Rodríguez Gutiérrez, (Catedrático de Enseñanza Secundaria), Víctor Navarro Brotons (Universidad de Valencia).
- *Sentido, actualidad y futuro de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. (*Gloria Pérez Salmerón (Biblioteca Nacional de España), José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela)**,** Rosa Fernández Lera (Biblioteca de Menéndez Pelayo).

Finalmente cabe destacar que en el Congreso se presentaron tres publicaciones importantes relativas a la obra y la figura de Menéndez Pelayo: La primera fue del *número extraordinario* del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* dedicado al centenario y corrió a cargo de Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante) y Raquel Gutiérrez Sebastián (Universidad de Cantabria). La segunda lo fue del libro *Historia de los heterodoxos españoles. Estudios*, cuarta entrega de la colección de estudios sobre la obra pelayina que la RSMP viene publicando en los últimos años; esta presentación fue hecha por Antonio Morales (Real Academia de la Historia), Ramón Teja y Carlos Dardé (Universidad de Cantabria).

Especial mención merece la tercera presentación, de la que fue objeto una nueva edición de las *Obras Completas de Menéndez Pelayo),* que la RSMP, con la colaboración de la Universidad de Cantabria, ha puesto en marcha identificándola como *Edición del centenario*. Está previsto que ésta conste de 12 tomos a publicar durante los próximos seis u ocho

años siguiendo un criterio de vigencia e interés actual de cada obra. Se ha comenzando en el año 2012 con un primer tomo en tres volúmenes dedicado a la *Historia de las Ideas Estéticas*. El segundo tomo, dedicado a *Los orígenes de la Novela* ya está en preparación y se publicará a finales de 2013. El proyecto que echa a andar presenta tres elementos diferenciadores de otras ediciones anteriores: Los estudios introductorios que, desde una óptica actual, ofrecen en cada obra diversos especialistas españoles y extranjeros; la inclusión de una historia de las ediciones que ha tenido cada obra, explicitando las variantes existentes en ellas, tanto el cuerpo del texto como en apéndices y notas; y finalmente, la inclusión de unos índices onomásticos y temáticos renovados en relación con ediciones anteriores. Se ha cuidado de modo especial la calidad material de la edición (semipiel) así como su diseño, maquetación e impresión. El proyecto general y su concreción en los tres volúmenes del primer tomo, fueron presentados en el Congreso por el Vicerrector de Relaciones Institucionales y Coordinación de la Universidad de Cantabria, Juan Enrique Varona, el Presidente de la RSMP y Director de la Edición, Ramón E. Mandado, el Coordinador de los tres volúmenes que forman el primer tomo, Gerardo Bolado, la Directora del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Belmar Gándara y el Director de Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, José Manuel González Herrán, que hizo una glosa general de los estudios introductorios que se incluyen en la obra.

El congreso contó con una importante difusión en los medios de comunicación y en la sesiones de inauguración y clausura estuvieron presentes el Consejero de Cultura del Gobierno de Cantabria, Miguel Ángel Serna, el Vicerrector de de Relaciones Institucionales y Coordinación de la Universidad de Cantabria y representantes oficiales de las Reales Academias Española, de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas. En la última sesión del Congreso tomaron la palabra D. Salvador Ordóñez, Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y D. Ignacio Diego, Presidente de Cantabria, quien lo clausuró oficialmente.

Cursos y conferencias sobre Menéndez Pelayo y la cultura Catalana

Entre el 22 del próximo mes de noviembre y el 13 de diciembre el Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona, y la Universidad de Barcelona tienen programado un curso sobre *Menéndez Pelayo y la cultura catalana* dirigido por Ignasi Roviró i Alemany, profesor de la Universidad Ramon Llull y Vicepresidente del Institut d´Estudis Catalans, y por el Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de

Barcelona Adolfo Sotelo. En el curso intervendrán entre otros los Profesores Ramón Emilio Mandado (*Menéndez Pelayo en Barcelona*), Manuel Jorba (*Menéndez Pelayo i Manuel Milà*), Xavier Serra (*La controvèrsia entre Menéndez Pelayo i Torres i Bages, a l'entorn de l'obra de Llorens i Barba*) y Sílvia Coll-Vinent (*Menéndez Pelayo segons Joan Estelrich, en el context de la guerra civil espanyola*).

Ciclo de Conferencias en la Biblioteca Nacional de España

De nuevo en colaboración con la BNE, la RSMP ha preparado un ciclo de conferencias que se ofrecerá entre los días 19 y 22 de noviembre en la propia sede de la Biblioteca Nacional, sobre *Menéndez Pelayo y la crítica e historia de la Literatura fuera de España*. El ciclo estará coordinado el Prof. Anthony Clarke de la Universidad de Birmingham y las conferencias serán impartidas por el propio Profesor Clarke, el Prof. Antonio Apolinario Lourenço de la Universidad de Coimbra, el Prof. François Botrel de la Universidad de Rennes y el Profesor Salvador García Castañeda de la Universidad de Ohio.

Conferencias sobre Menéndez Pelayo en Cursos, seminarios y sesiones académicas en España y América

Diversas Instituciones y entidades de todo tipo, españolas y americanas, han organizado durante el año en curso alguna actividad dedicada a Menéndez Pelayo. La RSMP ha sido invitada a participar en los siguientes: *Seminario de Filosofía Latinoamericana* de Barcelona promovido y por la Universidad de Barcelona, la Universidad Ramón Llull, la Societat Catalana de Filosofía y el Institut d´Estudis Catalans; *Curso filosófico del Centro Cultural Barajas* promovido y organizado por el Ayuntamiento de Madrid; Conferencia *Menéndez Pelayo y los escritores montañeses* promovida por el Ayuntamiento de Torrelavega; Curso *Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y la tradición cultural española* del Centro de la UNED en Cantabria; Homenaje a Menéndez Pelayo en la *Jornada Balmesiana* del Ayuntamiento de Vic; Curso *El Legado intelectual de Marcelino Menéndez Pelayo* de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas; Conferencia *Menéndez Pelayo y la Filosofía* en el Instituto de Humanidades de la Universidad San Pablo-CEU y seminario sobre *La presencia de Menéndez Pelayo en la cultura española contemporánea* de la Facultad de Humanidades de esa misma Universidad; Seminario sobre *Marcelino Menéndez Pelayo y la Restauración ante la guerra de independencia de Cuba (1895-1898)* del Instituto Histórico de Cuba, en La Habana; *Homenaje a Menén-*

dez Pelayo de la Sociedad Cántabra de Escritores; ciclo de conferencias sobre *Menéndez Pelayo en Argentina,* dentro del Proyecto de Investigación *Intelectuales y científicos españoles en Argentina: de la Patriótica y la Institución Cultural Española al exilio, 1900-1950*, promovido por Fundación Ortega y Gasset en Argentina y la Universidad de Buenos Aires.

Asimismo se la RSMP ha tenido noticia del Curso de otoño del Centro de la UIMP en Sevilla *Evocación de D. Marcelino Menéndez Pelayo en el primer centenario de su muerte,* así como del homenaje tributado por la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla en donde han participado destacados escritores catedráticos y periodistas (Aquilino Duque, José A. Gómez Martín, José Luis Comellas, César Alonso de los Ríos, Vicente Lleó, Adriano Duque, Marta Palenque y Francisco Rodriguez Adrados).

Publicaciones

Durante el año 2012 se han hecho eco del Centenario del fallecimiento de Menéndez Pelayo diversos periódicos nacionales y regionales, así como revistas de Literatura, Filosofía o Humanidades. En ellos se han publicado artículos, suplementos culturales o números monográficos sobre la obra y la figura de Menéndez Pelayo, en algunos casos con la participación de la RSMP. Entre los periódicos de ámbito nacional cabe mencionar por su importancia al *ABC, El País* y *El Mundo* y entre los de carácter regional a todos los de Cantabria (*Diario Montañés, Alerta, El Mundo de Cantabria*). Entre las revistas, la RSMP o socios de ésta han participado en los casos de *Turia*, *Bajo Palabra*, *Monteagudo*, *Revista de Hispanismo Filosófico*, *Ínsula* y claro está el propio *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Del mismo modo varias editoriales destacadas de ámbito nacional, han publicado con ocasión del Centenario, bien alguna obra de Menéndez Pelayo bien monografías, estudios o textos divulgativos referidos a éste, de cuya existencia y calidad no le será difícil al lector tener noticia en las reseñas de libros que son habituales en las revistas especializadas. Por lo que se refiere a las que ha promovido la RSMP ya se ha dado noticia de ellas en esta crónica.

Como se puede apreciar el Centenario está registrando un conjunto de actividades amplio e intenso, en el que al menos la RSMP se ha implicado a fondo. Sobre la calidad de tales actividades son los asistentes o participantes en las mismas quienes mejor pueden dar testimonio; si se toma en cuenta las opiniones expresadas en cuestionarios de evaluación final y las expresadas pública y privadamente por algunos de aquéllos, tal calidad ha sido por lo general excelente.

RESUMENES

Jesús Rubio Jiménez. Antonio Deaño Gamallo. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura*

Resumen
En este artículo se dan a conocer 45 cartas de José María de Pereda a Leopoldo Alas Clarín. Estas cartas muestran el afecto que se profesaron con el tiempo. Y también su intercambio de ideas sobre la novela y el papel del escritor en la sociedad.

Abstracta
In this article 45 letters from José María de Pereda to Leopoldo Alas Clarin are published. The letters show the relationship and affection they developed over time, and also the exchange in ideas about the novel and the role of the writer in the Society at that time

Juan Miguel Valero Moreno. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los* Triunfos *de Antonio de Obregón*

Resumen
El propósito de este artículo es mostrar la importancia que los paratextos (portadas, prólogos, dedicatorias, índices) tienen para la fijación de la tradición textual y las posibilidades de una edición crítica de la traducción de Antonio de Obregón de los *Triunfos* de Petrarca y del comentario de Bernardo de Ilicino a los *Triunfos*. Estos mismos paratextos, parte de los cuales se editan en apéndice (Dedicatoria y *Vida de Petrarca*) permiten, también, profundizar en el contexto histórico, literario y cultural en el que se compuso y difundió la traducción de Obregón, vinculada al Almirante de Castilla Fadrique Enríquez.

Abstract
The purpose of this article is to show the significance of paratexts (front page, prologue, dedication, index) in order to establish the textual tradition and the chances of a critical edition of Petrarch's *Triumphs* (and Bernardo Ilicino's *Commentary* related to *Triumphs*) translated in spanish by Antonio de Obregón. These paratexts (Dedication and *Petrarch's Life* edited in appendix) make possible to know better the historical, literary and cultural context in connection with Obregon's translation and her link with Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla.

Palabras clave
Paratexto, crítica textual, Petrarca, *Triunfos*, Bernardo Ilicino (comentario), Antonio de Obregón, Fadrique Enríquez (Almirante de Castilla).

Keywords
Paratext, textual criticism, Petrarch, *Triumphs*, Bernardo Ilicino (commentary), Antonio de Obregón (translation), Fadrique Enríquez (Almirante de Castilla).

Julián González Barrera. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la* Spongia *en* La Filomena *de Lope de Vega*

Resumen
Uno de los últimos episodios de la controversia por la *Spongia* de Torres Rámila fue la publicación de *La Filomena*, donde Lope de Vega explica con sus propias palabras el origen, naturaleza y desenlace de esta polémica. Gracias a la reciente traducción de la *Expostulatio Spongiae* se han podido encontrar numerosos lugares comunes entre ambas obras. Unas coincidencias que demostrarían que Lope compuso *La Filomena* con el recuerdo aún fresco de esta controversia o incluso con el texto de la *Expostulatio* a mano.

Abstract
One of the last episodes of the controversy for the *Spongia* of Torres Rámila was the publication of *La Filomena*, where Lope de Vega explains with his own words the origin, nature and ending of this controversy. Thanks to the recent translation of the *Expostulatio Spongiae*, many correspondences have been found through comparison. Coincidences that prove the fact that Lope wrote *La Filomena* with memories of what happened still fresh o even with the *Expostulatio* at hand.

Palabras Clave
Lope de Vega, Pedro Torres Rámila, *Expostulatio Spongiae*, *La Filomena*, polémicas literarias

Keywords
Lope de Vega, Pedro Torres Rámila, *Expostulatio Spongiae*, *La Filomena*, literary controversies.

Rosa Navarro Durán. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la* Fábula de Alfeo y Aretusa

Resumen
Gerardo Diego escribe en enero de 1920 un ensayo –que nunca se publicaría– sobre un poema manuscrito del siglo XVII, que lee y trascribe en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, y que va a llamar *Fábula de Alfeo y Aretusa*. Gracias al cuidado exquisito de Elena Diego y los desvelos de Pureza Canelo, el artículo y la copia, digitalizados, regresan a su cuna: la biblioteca. La larga fábula mitológica (de más de 900 vv.), muy gongorina –como ya señaló Gerardo Diego–, es una silva con versos hermosísimos que indican que su autor es un gran poeta, admirador de Góngora: Pedro Soto de Rojas. En este artículo cuento esta curiosa historia, que ha tenido un final muy feliz, y esbozo, con algunas de las muchas pruebas posibles, la argumentación que permite demostrar con claridad que el poeta granadino es el autor de esta desconocida silva que narra líricamente la historia de Aretusa.

Abstract
In January 1920, Gerardo Diego wrote an essay –which would never be published– about a handwritten poem from the 17th century which he called *Fábula de Alfeo y Aretusa*. This long mythological fable –consisting of more than 900 lines– is very gongorine, as Gerardo Diego had already pointed out. It is a silva composed of magnificent lines, which indicates that the author is a great poet, fan of Góngora. Thanks to the utmost care of Elena Diego and to the efforts of Pureza Canelo, the essay and the copy came back, digitalized, to the place where Gerardo Diego read and transcribed them for the first time: the Menéndez y Pelayo Library. In the present paper, I tell this curious story, with a very happy ending; and outline, taking into consideration some of the evidences available, the argument that makes possible to prove clearly that Pedro Soto de Rojas is the author of this unknown lyrical narrative of the story of Aretusa.

Palabras clave
Gerardo Diego. Gongorismo. Fábula mitológica. Pedro Soto de Rojas. Poema barroco inédito.

Key words
Gerardo Diego. Gongorism. Mythological Fable. Pedro Soto de Rojas. Unpublished Baroque Poem

Sonia Boadas. *El proceso de redacción de* Locuras de Europa *de Diego de Saavedra Fajardo*

Resumen
El descubrimiento de la correspondencia inédita entre Diego de Saavedra y Manuel de Moura, marqués de Castel-Rodrigo, cuando el diplomático murciano se encontraba en Münster a finales del año 1645 permiten reconstruir el proceso de creación de su última obra, *Locuras de Europa*. Gracias a estas epístolas se puede esclarecer no sólo las fechas exactas en las que se redactó el diálogo sino también las correcciones y los cambios que Diego de Saavedra confirió a este texto de carácter literario-propagandístico.

Abstract
The discovery of the unpublished correspondence between Diego de Saavedra and Manuel de Moura, Marquis of Castel-Rodrigo, written while the Spanish diplomat was in Münster in 1645, allows us to reconstruct the creation of his latest work, *Locuras de Europa*. Thanks to these letters we can determine not only the exact dates in which the dialogue was written, but also the corrections and changes that Diego de Saavedra incorporated into this literary and propagandistic work.

Palabras clave
Diego de Saavedra, Marqués de Castel-Rodrigo, Locuras de Europa, Congreso de Münster, panfletos de propaganda.

Keywords
Diego de Saavedra, Marquis de Castel-Rodrigo, *Locuras de Europa*, Congress of Münster, propaganda pamphlets.

Gerardo Bolado. ***"Menéndez Pelayo" y la Retórica de Ortega contra la Restauración***

Resumen
Este artículo estudia el papel que juega la figura y la obra de Menéndez Pelayo en los escritos de Ortega y Gasset, analizando los lugares de los mismos en que aparecen referencias explícitas e implícitas a aquél. Se concluye que "Menéndez Pelayo" es un tópico de desautorización que forma parte de la retórica del joven Ortega contra la Restauración, y del viejo Ortega contra la cultura nacional católica del primer Franquismo.

Abstract
This paper studies the role of the figure and the work of Menéndez Pelayo in the writings of Ortega y Gasset, analyzing the places where appear explicit and implicit references to that. The paper concludes that "Menéndez Pelayo" is a topos of depriving authority that is part of the rhetoric of the young Ortega against the Restoration, and of the old Ortega against the national catholic culture of the isolated Franco's Regime.

Palabras clave
Cultura intelectual hispánica del siglo XX, José Ortega y Gasset, Menéndez Pelayo.

Keywords
Hispanic intellectual culture of the twentieth Century, José Ortega y Gasset, Menéndez Pelayo.

Jerónimo de la Hoz Regules. ***Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El "Grupo de Santander" (1920-1931)***

Resumen
El "Grupo de Santander" fue la denominación que se dieron a sí mismos hispanistas germánicos, en su mayoría filólogos de la escuela de Hamburgo, que en los años veinte y atraídos por el prestigio de la Biblioteca de Menéndez Pelayo y de Miguel Artigas su bibliotecario, –que había estado becado por la JAE en Alemania–, frecuentan la capital montañesa y participan en los cursos de verano para extranjeros aportando alumnado y participando en actividades docentes y en conferencias. Analizamos la importancia de este grupo en el marco de la cultura santanderina de los años veinte.

Abstract
The "Group of Santander" was the name that gave themselves hispanists germanic, mostly philologists of Hamburg, in the twenties. Attracted by the prestige of the Biblio-

teca de Menéndez Pelayo and Miguel Artigas, its director –who had specialized in Germany (JAE)–, frequent Santander and participate in summer courses for foreign students contributing and participating in educational activities and conferences. We analyzed the import of this group in the framework of the Santander culture of the twenties.

Palabras clave
Política cultural. Sociedad Menéndez Pelayo. Dictadura de Primo de Rivera. Hispanismo alemán. Santander.

Keywords
Cultural policy. Dictatorship of Primo de Rivera. German Hispanism. Santander.

Javier Serrano Alonso «Tres modos estéticos». Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)

Resumen
Una de las carencias principales que a día de hoy tiene el estudio de Valle-Inclán es la escasez de textos sobre estética redactados por el autor gallego, que nos permitan conocer profundamente su pensamiento poético-artístico. Por ello, desde hace años, se ha hecho imprescindible la recuperación del corpus mediático o conjunto de escritos, manifestaciones, comentarios y cualquier declaración que nos facilite su reconstrucción. La reintegración al corpus literario del autor de artículos, cartas, entrevistas, discursos y otros materiales olvidados se ha convertido en una actividad fundamental en los estudios valleinclanistas. Este es el caso del rescate de una conferencia de Valle-Inclán totalmente desconocida: «Tres modos estéticos», pronunciada en 1917 en Valladolid, valiosa reflexión sobre algunos de sus principios artísticos más firmes y estables, reflejo de su gran tratado simbolista *La lámpara maravillosa*.

Abstract
One of the main lacks nowadays for studies about Valle-Inclán is the shortage of texts about aesthetics written by the Galician author, which may enable us to study in depth his poetic-artistic thinking. Because of that, in the last years, gathering his media corpus or collection of writtings, expressions, comentaries and statements allowing us to rebuilt his ideas, has become essential. Therefore, the reintegration to the autor´s literary corpus of articles, letters, interviews, speeches and other forgotten materials has emerged as a fundamental activity in studies about Valle-Inclán. In this case, we recover of a completely unknown talk: «Tres modos estéticos» [«Three Aesthetic Ways»], delivered in 1917 in Valladolid. A valuable reflection about some of his most solid and steady artistic principles, portrayed in his great symbolist treatise *La lámpara maravillosa*.

Palabras clave
Valle-Inclán. Conferencia olvidada. Estética. *La lámpara maravillosa*

Keywords
Valle-Inclán. Forgotten talk. Aesthetics. *La lámpara maravillosa*.

José Manuel Pedrosa. *Federico García Lorca y la campana de La Vela (sobre la* Gacela IV *del* Diván del Tamarit*)*

Resumen
Dentro de *El diván del tamarit*, libro de poemas póstumo de Federico García Lorca, hay un poema amoroso que tiene como imagen central la Campana de la Vela, que está en la Alhambra de Granada. El artículo estudia los ritos etnográficos asociados a esa campana, que las jóvenes de Granada acuden a tocar cada día 2 de enero, en la creencia de que así encontrarán novio ese año. Se analizan también metáforas eróticas y canciones líricas relacionadas con las campanas en la tradición oral española.

Abstract
There is a love poem in *El diván del tamarit*, posthumous book of poems by Federico García Lorca's , with the famous "Campana de la Vela" (Bell of La Vela, that is in the Alhambra of Granada) as the main metaphor. This paper analyses some folk rites referred to that bell, as young girls of Granada go to play it every January 2nd. They believe that they should find fiance during the year doing so. The paper analyses some erotic metaphors and folk songs related to bells in Spanish folk literature as well.

Palabras clave
Federico García Lorca, El diván del tamarit, Campana de la Vela, ritos de fecundidad, etnografía, campana, canción lírica.

Keywords
Federico García Lorca, El diván del tamarit, Campana de la Vela, rites of fertility, ethnography, bell, folk song.

Blanca Ripoll Sintes. *La guerrilla antifranquista en la novela española.* Las noches sin estrellas *(1961) de Nino Quevedo*

Resumen
El "Premio Nadal 1960" fue concedido a la faulkneriana novela de Ramiro Pinilla *Las ciegas hormigas* y, en un humilde tercer puesto, quedó, enmascarada por ciertos comentarios de la crítica contemporánea, una de las primeras novelas escritas en la España de posguerra en torno a la vida de la guerrilla antifranquista: *Las noches sin estrellas*, de Nino Quevedo. Reivindicar esta novela, totalmente desconocida por el gran público, no sólo es un deber para el investigador de la literatura sino una respuesta a un interés general hacia este fenómeno: es curiosamente circular el hecho de que el último "Premio Nadal" haya sido concedido a la obra de Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te*

encuentre, basada en la vida de la "Pastora" la guerrillera más buscada por la guardia civil; o que la obra de Almudena Grandes, *Inés o la alegría*, transcurra a lo largo de una fallida invasión del maquis a la Vall d'Aran.

Abstract
In 1960, Ramiro Pinilla's *Las ciegas hormigas* won the Nadal Prize. That same year, Nino Quevedo's *Las noches sin estrellas* was awarded a humble third place. The latter is one of the first novels written during the Spanish post-Civil War period focusing on the guerrilla. The book is totally unknown to a wide audience and rescuing it becomes thus an academic obligation, especially in the current literary trend on this topic. Outstanding samples of novels on the Spanish guerrilla show how this literary interest has recently raised. Last year's Nadal Prize was awarded to the work of Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, which revolves around the life of "Pastora", one of the most prosecuted Republican partisans. Another example is the last novel of Almudena Grandes, *Inés o la alegría*, which depicts the maquisards' failed attempt to invade the Vall d'Aran.

Palabras Clave
Nino Quevedo, Novela, Guerrilla Antifranquista, Posguerra, Cine

Keywords
Nino Quevedo, Novel, Spanish Guerrilla, Postwar, Cinema

Juan Pascual Gay. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo*

Resumen
Este artículo quiere dar cuenta de ciertos avatares de la vida de José Peón del Valle, pero limita su interés literario a su primer poemario, publicado en 1886, y sus colaboraciones en la *Revista Azul*, entre 1894 y 1896; dos momentos que muestran el cambio de estética del autor plenamente asumido en el libro de 1903, *Poemas y versos*, pero que no se contempla en estas páginas puesto que excedería el espacio ajustado para su publicación.

Abstract
This article wants to realize certain ups and downs in the life of José Peón del Valle, but limited his literary interest to her first collection of poems, published in 1886, and his collaborations in the *Revista Azul*, between 1894 and 1896; two moments that show the change of aesthetics of the fully assumed author in the 1903 book, *Poemas y versos*, but that not referred to in these pages since it would exceed the adjusted space for publication.

Palabras clave
poesía, modernismo, romanticismo, revistas, México

Key words
poetry, modernism, romanticism, magazines, Mexico

Selena Millares. ***Poesía mapuche. Deslindes sobre una textualidad fronteriza.***

Resumen
En las últimas décadas, la poesía mapuche traducida al castellano ha iluminado un espacio de escritura casi desconocido anteriormente, por corresponder a una cultura marginada y a una lengua ágrafa. La invención de un alfabeto mapuche y la edición de versiones bilingües será el fundamento de un diálogo fértil entre dos culturas fronterizas, la mapuche y la criolla.

Abstract
During last decades, the Mapuche poetry translated into Spanish has illuminated a writing space which was almost unknown before, because it corresponds to a culture marginalized and a language without an alphabet. The invention of a Mapuche alphabet and the bilingual versions will suppose the foundation of a fertile dialogue between two cultures, Mapuche and Creole.

Palabras clave
Poesía – Mapuche – Mestizaje – Frontera – Traducción

Keywords
Poetry - Mapuche - Mestization - Frontier - Translation

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* (4000 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 ultimo 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 mas 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 4000 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

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
Casa Museo de Menéndez Pelayo
C/ Gravina, 4
39007. 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)